II-59.841

II-59.740

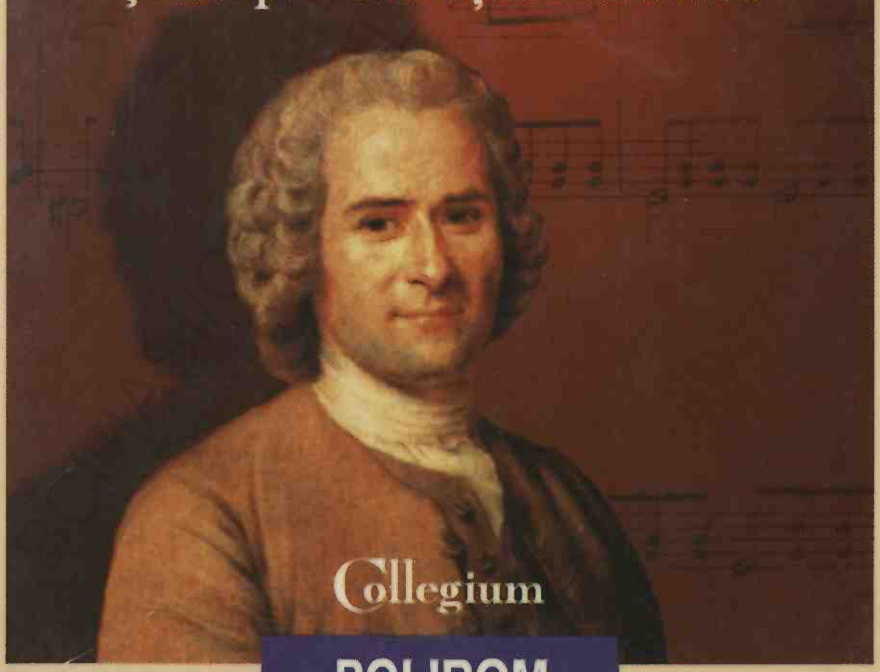
Litere

59.841

Jacques Rousseau

Eseu despre ORIGINEA LIMBILOR

unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală



Collegium

POLIROM

BIBL. CENTR. Univ.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 59.841

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLLEGIUM

Litere

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), renumit filosof şi scriitor genevez de limbă franceză, a dobîndit celebritatea o dată cu *Discursul asupra ştiinţelor şi artelor* (1750). Dintre lucrările ce compun vasta sa operă mai pot fi amintite: *Discursul asupra originii inegalităţii dintre oameni* (1755) *Julie sau Noua Heloisă* (1761), *Contractul social* (1762), *Émile* (1762), *Confesiuni* (1789).

Jean-Jacques Rousseau – *Essai sur l'origine des langues où est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*

© 1999 by POLIROM Co S.A. Iaşi, pentru prezenta traducere

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Copou nr. 3, P.O. BOX 266, 6600
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu, nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale:

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES

Eseu despre originea limbilor, unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală / Jean-Jacques Rousseau ;
trad., pref. şi comentarii de Eugen Munteanu – Iaşi : Polirom, 1999

168 p. ; 21 cm – (Collegium. Litere)

Tit. orig. (fr.) : Essai sur l'origine des langues où est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale
Bibliogr.

ISBN : 973-683-245-7

I. Munteanu, Eugen (trad.; pref.)

CIP : 800.1+78

Printed in ROMANIA

BCUIASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Jean-Jacques Rousseau

Eseu despre originea limbilor

unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală

Traducere, prefaţă şi comentarii
de Eugen Munteanu

095817
B.C.U. - IASI

POLIROM
1999

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B.C.U. „M. ... ŞI
LITE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prefață

Titlul complet al lucrării pe care o propun publicului românesc, *Essai sur l'origine des langues où est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* de Jean-Jacques Rousseau, a suscitat în istoria literară franceză vii dezbateri privitoare la probleme legate de intenţiile autorului, de obiectivele vizate de acesta, de locul pe care îl rezervase textului în ansamblul „sistemului" operei sale etc. Cercetători reputaţi, de la Gustave Lanson pînă la, mai recent, Jean Starobinski şi-au pus întrebări precum: spre ce se îndreaptă în fond atenţia autorului, spre limbaj sau spre muzică? Ce intenţionează el în fond? Un discurs filosofic, unul de teorie muzicală sau o teorie lingvistică? Sau poate, pur şi simplu, un discurs polemic pasional cu o ţintă precisă, estetica clasică întruchipată de muzica şi de teoria muzicală a lui Rameau?

Fapt este că, diletant de geniu cum este adesea calificat, Rousseau a produs şi de data aceasta un text complex şi contradictoriu, a cărui coerenţă interioară, perceptibilă la o lectură atentă, nu se lasă uşor fixată în formulele standard ale istoriei şi teoriei literare. Eseul de faţă este, aşadar, deopotrivă un răspuns spontan şi polemic la o provocare personală, discurs ideologic, demonstraţie a unor teze de estetică şi de filosofie a limbajului şi, poate mai presus de toate, ficţiune filosofică încărcată de semnificaţii provocatoare de noi probleme. Căci, indiferent de circumstanţele biografice şi de contextul cultural, a lega originea muzicii de originea limbajului şi a construi un discurs coerent pe această bază este o opţiune originală şi novatoare, într-un secol în care curajul în „producerea" ideilor nu lipsea.

Rămas între manuscrisele autorului, textul *Eseului* a fost publicat la Geneva, în 1781, la trei ani de la moartea lui Rousseau (n. la 20 iunie 1712 – m. la 2 iulie 1778), de către Du Peyrou, legatarul său testamentar, într-un volum intitulat *Traités sur la musique*, care cuprindea şi alte texte

de dimensiuni relativ reduse dedicate muzicii: *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, *Dissertation sur la musique moderne*, *Lettre à M. l'Abbé Raynal sur le Concert spirituel où fut executée une symphonie de M. Blainville*, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau* şi *Lettre à M. Burney*, *suivie d'une réponse du Petit-Faiseur*. Un an mai tîrziu, în 1782, textul va fi retipărit în volumul al XVI-lea al *Operelor* complete ale lui Rousseau, iar apoi editat mereu, tradus şi comentat în principalele limbi de cultură.

Cît priveşte data probabilă a redactării eseului, sprijinindu-se pe minuţioasele cercetări de textologie publicate de M.-E. Duchez[1] şi R. Wolker[2] cu ocazia descoperirii la Neuchâtel, în Elveţia, a unui manuscris autograf conţinînd un text foarte apropiat de textul tipărit, cei mai autorizaţi editori ai *Eseului*, Charles Porset şi Jean Starobinski, în ediţiile lor din 1968 şi, respectiv, 1990 (vezi bibliografia), argumentează în mod convingător ipoteza că textul a fost redactat între anii 1756 şi 1761, pe de o parte în ambianţa ideatică a elaborării *Discursului asupra originii inegalităţii între oameni* şi a primei versiuni a *Contractului social*, şi pe de altă parte, sub presiunea nevoii de a da un răspuns asprelor critici la adresa articolelor despre muzică scrise de Rousseau pentru *Enciclopedie*, critici formulate de Rameau în 1755, în lucrarea intitulată *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Obiecţiilor lui Rameau Rousseau le răspunsese deja detaliat şi prompt în 1755, în lucrarea *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie"*, dar se pare că virulenţa polemică îl urmărea în continuare şi în intimitate.

Pentru o mai bună situare în context a eseului, două sunt aspectele care necesită cîteva lămuriri: raporturile lui Rousseau cu muzica şi rădăcinile animozităţii faţă de Rameau.

Prezentate cu sinceritate în prima parte a *Confesiunilor*, amănuntele adesea penibile ale experienţei sale de autodidact în muzică ne dau

1. Articolul *„Principe de la mélodie* et *Origine des langues"*, în *Revue de Musicologie*, LX (1974), nr. 1-2, pp. 33-86.
2. Articolul „Rameau, Rousseau and the *Essai sur l'origine des langues*", în *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXVII, 1974, pp. 179-238.

elementele portretului unui aventurier decis să se impună într-un domeniu în care muzele păreau să-i refuze accesul. Între 1730 și 1732, în dorința de a se elibera de sub tutela protectoarei sale, d-na de Warens, tînărul Rousseau își însușește singur elementele practicii și ale teoriei muzicale dînd lecții altora, la Neuchâtel și Lausanne. Lectura, în anul 1741, la Chambéry, a *Tratatului de armonie* al lui Jean-Philippe Rameau (1683-1764) îl entuziasmează, în ciuda unor serioase dificultăți în a-l înțelege. Plin de admirație pentru bătrînul muzician aflat în culmea gloriei ca autoritate supremă a esteticii clasice, Rousseau hotărăște să se afirme în acest domeniu și să cîștige aprobarea și prețuirea idolului său. Pînă la întîlnirea cu Rameau, Rousseau prezintă la 22 august 1742, în cadrul Academiei de Științe, un *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, în care propune, fără mult succes, nici mai mult, nici mai puțin decît înlocuirea notelor muzicale prin cifre.

În anul următor este angajat secretar al contelui Montaigu, pe care îl însoțește la Veneția, ca secretar de ambasadă. Contactul cu muzica italiană îi creează convingerea că muzica franceză este inferioară celei italiene, mult mai „naturală" și mai „melodică". Se conturează acum una din ideile centrale ale *Eseului* de față, cea referitoare la prioritatea „sentimentului" asupra „ideii" și, implicit, la superioritatea limbilor sudice față de cele nordice!

Întors la Paris în 1745, tînărul „hotărît să-și facă un nume" caută cu asiduitate să atragă atenția și prețuirea lui Rameau și a lui Voltaire, cele două autorități tutelare ale anilor săi de formație autodidactă. Decepțiile vor fi amare și suferințele crîncene : ambii bărbați îl vor trata cu ostilitate manifestă!

Cînd, în saloanele d-nei de la Pouplinière, prezintă în fața lui Rameau un fragment din opera *Les Muses galantes* pe care tocmai o compusese, în locul laudelor așteptate se alege cu dușul rece al unor apostrofări ostile! Evocînd ulterior acest episod, în broșura *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Rameau se referă la tînărul aspirant, fără a-l numi, ca la un „individ" lipsit de rușine și plagiator.

Șirul deziluziilor va continua cu lovituri încă și mai amare, căci prilejul care i se ivește – de a remania, pentru un spectacol la Curte, o operă de Rameau pe un text de Voltaire – are și el un final lamentabil.

Protecţia ducelui de Richelieu îi dă tînărului aspirant curajul de a transforma textul intitulat de Voltaire *Princesse de Navarre* într-o „creaţie originală", rebotezată *Fêtes de Ramire*. Intervenţiile „adaptatorului" nu-l încîntă deloc pe Voltaire, iar cît priveşte muzica, Rameau se vede silit să refacă el însuşi partitura! Este momentul catastrofei: lovit nu doar în amorul său propriu şi în interesele materiale dar, mai grav încă, în iubirea pe care le-o purta celor doi maeştri, Rousseau se îmbolnăveşte de durere[3]. Această suferinţă, definită cu subtilitate de Starobinski în „Prezentarea" ediţiei pe care a dat-o *Eseului*, p. 15, ca o adevărată „moarte simbolică", marchează despărţirea definitivă de modelele de pînă atunci: din obiecte de admiraţie şi adoraţie, Rameau şi Voltaire devin, împreună cu tot ceea ce reprezintă ei ca stil, doctrină, concepţie estetică şi ideologie, obiecte ale urii şi dispreţului.

Dura „experienţă castratoare" trăită de aspirantul la glorie îi eliberează resorturile originalităţii, hrănindu-i în permanenţă pornirea polemică şi dorinţa de diferenţiere pe toate planurile. Împrietenindu-se cu reprezentanţii cei mai de seamă ai „tinerei generaţii", un Diderot şi un d'Alembert, Rousseau îşi asumă, începînd cu 1749, redactarea articolelor despre muzică din *Enciclopedie*. Imediat după publicarea *Enciclopediei*, în 1755, Rameau critică acerb articolele despre muzică, în broşura *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; Rousseau răspunde prompt, în acelaşi an, prin studiul *Examen de deux principes...*

Între timp, în anul 1753, Rousseau publicase, prin *Lettre sur la musique française*, un adevărat manifest împotriva muzicii franceze, acuzată de artificialitate şi răceală, şi în favoarea muzicii italiene, apreciată pentru naturaleţe şi melodicitate. Rezultatul imediat al acestui manifest a fost acela că muzicienii de la Opera Franceză l-au spînzurat pe autor în efigie!

3. Momentul este astfel înfăţişat în cartea a VII-a a *Confesiunilor*: „Il me fut signifié qu'il y avait à refaire à mon travail plusieurs choses sur lesquelles il y avait à consulter M. Rameau. Navré d'une conclusion pareille au lieu des éloges que j'attendais, et qui certainement m'étaient dus, je rentrai chez moi la mort dans le cœur. J'y tombai malade, épuisé de fatigue, dévoré de chagrin, et de six semaines je ne fus en état de sortir".

Convins de justeţea poziţiilor sale teoretice, Rousseau revizuieşte articolele din *Enciclopedie* şi le publică în 1767, la Geneva, sub titlul *Dictionnaire de musique*. În cele din urmă, Rousseau reuşeşte să-şi ia o revanşă şi în calitate de compozitor, prin succesul cunoscut de opera sa *Le Devin du village*, reprezentată în 1772 la Fontainebleau şi în anul următor la Opera din Paris. Succesul va fi durabil, piesa fiind reprezentată la Operă şaptezeci şi cinci de ani fără întrerupere, pînă în 1828.

Deşi îmbătrînit şi aflat într-un evident declin, Rameau nu va fi cruţat nici un moment de Rousseau şi de amicii săi enciclopedişti, persiflat, caricaturizat şi ridiculizat cu orice ocazie. *Eseul despre originea limbilor* reprezintă sinteza tuturor atacurilor lui Rousseau la adresa esteticii, concepţiei muzicale şi personalităţii bătrînului muzician. Trebuie însă subliniat că Rousseau nu s-a ridicat niciodată la înălţimea rafinamentului tehnic şi teoretic propriu preopinentului său. Viziunea sa este mai degrabă una filosofic-literară decît de teorie muzicală. În esenţă, întreaga „teorie muzicală" a lui Rousseau se reduce la afirmarea superiorităţii melodiei asupra armoniei şi a muzicii vocale asupra celei instrumentale, în virtutea principiului superiorităţii „naturii" asupra „artei". Deşi romantismul muzical a confirmat în parte intuiţiile lui Rousseau prin revalorizarea structurii melodice în simfonismul beethovenian, refuzul radical al armonismului de către Rousseau ne apare astăzi într-o lumină penibilă, dacă avem în vedere culmile atinse de „preclasici" precum Händel, Bach sau Mozart.

*

* *

Într-un proiect de prefaţă rămas în manuscris ca şi ansamblul textului *Eseului* şi publicat de majoritatea editorilor moderni[4], Rousseau afirmă că, iniţial, a fost vorba despre o parte componentă a *Discursului asupra*

4. Reproduc în traducere, după ediţia lui Starobinski, acest proiect de prefaţă: „A doua bucată nu a fost nici ea, la început, decît un fragment al discursului despre inegalitate, din care l-am extras ca fiind prea lung şi nelalocul lui. L-am reluat cu ocazia *Erorilor d-lui Rameau asupra muzicii*, titlu pe care l-am socotit foarte potrivit şi perfect acoperit de lucrarea care îl poartă.

inegalităţii dintre oameni, care trebuia să se integreze într-o „istorie ipotetică a formelor de guvernare", trasată începînd cu inventarea de către primii oameni a principalelor instituţii sociale. Abordarea limbajului în acest context i s-a impus autorului de la sine, căci, conform afirmaţiei din primele fraze ale *Eseului*, vorbirea este „cea dintîi instituţie socială". Îmbinarea tematicii limbajului cu expunerea propriei teorii muzicale apare şi ea firească, dacă ţinem seama de faptul că lui Rousseau trebuie să-i fi fost familiară concepţia dominantă printre contemporanii săi, conform căreia muzica este o imitaţie a vorbirii.

Demersul explicativ iniţiat de Rousseau este însă radical diferit de cel comun în epocă. Dacă, asemenea înaintaşilor sau contemporanilor săi, Rousseau situează şi el începuturile comunicării verbale într-un timp primitiv indeterminat, în privinţa definirii cauzelor inventării limbilor el mută accentul dinspre *nevoia* de comunicare între oameni spre *dorinţa* de a-şi comunica unul altuia sentimentele. Dacă în *Discursul asupra originii inegalităţii între oameni* Rousseau pornea de la imaginea omului primitiv într-un ipotetic stadiu natural, marcat de solitudine şi libertate dar lipsit de toate atributele umanităţii pe care le va cîştiga ulterior treptat, prin efort propriu, prin reflecţie şi activitate productivă (*industrie*), în *Eseu* punctul de plecare cronologic, acele „prime timpuri" necesare ca premisă a demonstraţiei sunt situate într-un moment presupus a se caracteriza prin tendinţa indivizilor de a se recunoaşte în cadrul unor grupuri; socializarea incipientă determină trecerea de la „limbile particulare" sau „familiale" la limbile unor grupuri mai mari, numite de Rousseau „idiomuri comune" sau „limbi populare". Este implicat aici un tip de abordare istoric, Rousseau încercînd să acceadă la „esenţa lucrurilor" pe baza „analizei filosofice" a faptelor istorice atestate în marile texte ale

---

Reţinut totuşi de ridicolul situaţiei de a discuta despre limbi cînd abia cunoşteam una şi puţin mulţumit de altfel de conţinutul acestui fragment, am hotărît să îl suprim ca nedemn de atenţia publicului. Dar un ilustru magistrat, care cultivă şi ocroteşte literele, a avut despre el o părere mai favorabilă decît a mea. Supun deci, după cum se poate vedea, judecăţii sale propria mea judecată şi, în virtutea bunei aprecieri de care se bucură celelalte două scrieri, încerc să fac să treacă şi acest fragment, pe care nu l-aş fi riscat poate singur".

umanităţii – Biblia, literatura antică greco-latină – şi a interpretării marilor evenimente istorice mondiale.

Pentru Rousseau nu dimensiunea logică a comunicării verbale este primordială, ci aceea intuitiv-emotivă, nu disciplina gîndirii discursive, ci „strigătul" ţîşnit din „pasiuni". Rezultat nu al necesităţii oarbe, ci al opţiunii libere a comunităţilor umane, limbajul verbal s-a impus în faţa altor limbaje posibile (cel gestual în primul rînd), nu prin facilitatea lui – adresîndu-se văzului în dimensiunea simultaneităţii, limbajul gestual ar fi fost mai economic şi mai facil –, ci prin încărcătura emotivă mai puternică a emisiei verbale. „Vocea pasionată" a omului, spune Rousseau, răscoleşte mai în profunzime resorturile umanităţii decît orice alt tip de suport semiologic.

Capitolul al doilea este locul în care această nouă perspectivă asupra inventării vorbirii este formulată în termeni lipsiţi de echivoc: „Este aşadar demn de crezut faptul că nevoile dictează primele gesturi şi că pasiunile smulg primele strigăte. Urmărind cu ajutorul acestor distincţii succesiunea faptelor, poate că ar trebui să ne gîndim la originea limbilor cu totul altfel decît s-a făcut pînă acum. Geniul limbilor orientale, cele mai vechi din cele ce ne sunt cunoscute, dezminte în mod absolut evoluţia didactică prin care ne imaginăm alcătuirea lor. Aceste limbi nu au în ele nimic metodic şi raţional; sunt vii şi figurate. Limbajul primilor oameni ne-a fost prezentat ca limbă a unor geometri, dar vedem că el a fost limba unor poeţi.

Aşa trebuie să fi fost. Nu începem prin a gîndi, ci prin a simţi. Unii susţin că oamenii au inventat vorbirea pentru a-şi exprima nevoile; această părere mi se pare cu neputinţă de susţinut. Efectul natural al primelor necesităţi a fost acela de a-i îndepărta pe oameni unul de altul şi nu de a-i apropia".

Conştient că punctul său de vedere diferă radical de cel al filosofiei clasice de tip cartezian, predominantă în mediile savante ale epocii sale, Rousseau nu avea totuşi cum să-şi dea seama că distincţiile şi opţiunile sale teoretice mergeau într-o direcţie care avea să devină ea însăşi predominantă peste cîteva decenii, în epoca romantică. Privilegiind „natura" în faţa „raţiunii", individul în faţa genului uman, Rousseau va contribui, alături de Herder, contemporanul său mai tînăr, la impunerea

abordării faptelor de limbă în concretul lor, a limbilor existente în individualitatea şi conexiunile lor istorice. Se poate afirma că este greu de imaginat ca gîndirea novatoare, în deceniile imediat următoare, a unor savanţi precum Franz Bopp, Jacob Grimm sau Wilhelm von Humboldt – socotiţi între inventatorii metodei lingvistice ştiinţifice, comparativismul istoric – să se fi produs fără provocarea epistemologică rousseauistă.

Rousseau dă, aşadar, semnalul unei radicale schimbări de perspectivă. Dacă de la presocratici, Platon şi Aristotel pînă la impozantele construcţii teoretice ale scolasticilor şi pînă la raţionaliştii secolului Luminilor problema a fost pusă în termeni abstracţi („Care este esenţa limbajului ca limbaj?"), Rousseau renunţă la o întrebare fără soluţie şi se întreabă: „Ce sunt limbile ca instituţii sociale?". Trebuie spus însă că nu este primul care să caute o soluţie de acest tip. Dacă facem abstracţie de predecesori mai îndepărtaţi, precum Grigorie de Nyssa, care vedea în limbi creaţii imperfecte ale oamenilor, sunt de amintit mai ales Leibniz, încercînd să definească istoricitatea unei limbi adamice primare, şi Giambattista Vico, intuind în mod genial că limba primară, „limba zeilor", s-a fundamentat pe imagine şi metaforă, şi nu pe concepte.

Muzica şi vorbirea îi apar lui Rousseau ca expresii complementare şi aproape indisociabile ale afirmării originare a omului ca fiinţă socială. Esenţa lor, cea care le conferă funcţia coagulantă în comunităţile umane primare, este definită de „accent", adică de forţa expresivă a „pasiunilor", în cazul vorbirii, şi de melodie, în cazul muzicii. Vorbind despre „glasul" (*voix*) smuls omului de pasiune şi de sentiment, Rousseau se situează într-o perspectivă genetică, punînd Natura înaintea Artei. Dublînd această perspectivă genetică prin una istorică, Rousseau postulează o mişcare progresivă de degradare atît a muzicii, cît şi a limbilor, pe măsura creşterii gradului de intelectualitate presupus de civilizaţie. În planul muzicii acest regres se traduce prin inventarea armoniei şi limitarea melodiei în cadrul expresiei muzicale. Cît priveşte limbile, regresul în timp înseamnă pierderea treptată a melodicităţii originare, reducerea rolului expresiv al vocalelor şi creşterea numărului de consoane. Presupusa expresie modulată, preponderent vocalică a originilor cedează locul unei articulări consonantice din ce în ce mai anevoioase şi mai „surde", care reclamă, în cele din urmă, intervenţia organizatoare

a analizei raţionale. Din imagini vii şi metaforice, cuvintele devin semne convenţionale ale lucrurilor; sugestia este înlocuită prin discurs argumentativ.

Momentul decisiv în procesul „descreşterii" limbilor îl reprezintă inventarea scrierii, şi în special a celei alfabetice, mecanism prin care o limbă ajunge să fie perfect „articulată", stăpînită prin raţiune dar golită de energia primordială. Limba primară şi-a pierdut astfel „caracterele primitive", melodicitatea şi naturaleţea; exerciţiul şi obişnuinţa iau locul inspiraţiei, Arta ajunge să prevaleze asupra Naturii. Încorsetînd-o în tipare analitice, scrierea mortifică vorbirea, transformînd-o dintr-un organism dinamic într-un factor al pervertirii relaţiilor sociale. Încercînd să fixeze vorbirea, scrierea o alterează, privînd-o de naturaleţea originară. Semnele scrise „ascund" semnele verbale, constituind un obstacol în calea exprimării libere a ideilor şi sentimentelor. Nevoia de exactitate în notarea prin semne vizuale a semnelor verbale reclamă inventarea a tot felul de grafeme care creează practic un sistem secundar de comunicare, ce se adresează exclusiv intelectului. Rousseau crede că poate exemplifica acest proces istoric de degradare a limbilor prin ceea ce s-a întîmplat în Grecia antică. Faţă de vigoarea aurorală a lumii homerice, aflată sub zodia oralităţii, cultura Greciei clasice reprezintă un regres. Prin „raţionalizarea" limbii datorită scrierii, forţa cuvîntului scade, societatea grecească pierzîndu-şi însăşi libertatea, a cărei condiţie de existenţă fusese pînă atunci elocinţa, forţa cuvîntului rostit şi receptat direct, în adunările publice. Elenismul şi civilizaţia romană, culturi ale scrierii, sunt, pentru Rousseau, forme de organizare ale opresiunii. În subsidiar, este vizată întreaga doctrină clasică, văzută ca expresie ideologică a unei forme de organizare politică (*gouvernement*) opresive, în care relaţiile directe între oameni, condiţie a libertăţii, au fost înlocuite de relaţii mediate, de tip simbolic, bazate pe convenţii. Scrierea şi schimbul monetar sunt, astfel, componentele mecanismului opresiv al unei societăţi care a înlocuit valorile libertare prin conceptele de ierarhie şi de autoritate.

Pornirea polemică a autorului împotriva „civilizaţiei" îl conduce la afirmarea superiorităţii nete a limbilor orientale şi sudice asupra limbilor Nordului, zonă geografică în care Rousseau includea şi teritoriile limbii

franceze. Constatăm aici un artificiu dialectic care îi permite autorului să lege între ele cele două teme ale *Eseului*, limbajul şi muzica, spre a „demonstra" teza polemică obsesivă: inferioritatea muzicii franceze. Dacă franceza şi-a pierdut caracterul originar de limbă sudică, faptul se datorează invaziilor barbarilor din nord, cu limbile lor rudimentare şi „surde". Efectul acestui amestec degradant se conjugă cu efectele raţionalismului filosofic, agravînd servitutea politică a naţiunii. Muzica franceză, iniţial preponderent melodică asemenea muzicii italiene, degenerează la impactul cu invenţia „gotică" a polifoniei armonice. Implicaţiile politice ale acestei concluzii sunt evidente: degenerescenţa limbii şi a muzicii sunt, succesiv, efect şi cauză ale servituţii omului modern, într-un proces care trebuie să fie reversibil. Utopia „restaurării omului" cîştigă noi argumente: recîştigarea libertăţii este condiţionată de recuperarea legăturilor de solidaritate iniţiale, care trebuie să se reflecte în mod „natural" într-o necesară „eliberare" a limbilor din corsetele artificialităţii! Dacă iubirea este aceea care a dat impulsul iniţial al inventării „limbii originare", act relatat în splendidele pagini din capitolul al nouălea, tot iubirea este cea chemată să declanşeze restaurarea societăţii „naturale", care este una a libertăţii.

În *Eseu despre originea limbilor* Rousseau lasă şi el nerezolvată, pentru că nici nu şi-o pune, o chestiune extrem de stînjenitoare pentru toţi autorii numeroaselor tratate „despre originea limbajului" care au fost scrise în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Este vorba despre o obiecţie fundamentală, formulată aporetic de Hamann în critica *Originii limbilor* a lui Herder: dacă vrem să plecăm de la premisa că oamenii s-au reunit pentru a stabili convenţia fondatoare originară a primei „limbi comune", trebuie să ne întrebăm mai întîi în ce limbă au comunicat ei pentru a stabili „regulile" convenţiei? Ca să se pună de acord asupra elementelor unei convenţii, oamenii trebuie să fi posedat, totuşi, o limbă anterioară! Este drept că Rousseau vorbeşte mereu despre *limbi* şi nu despre *Limbă*, dar concluzia finală mi se pare evidentă: oricîte lămuriri ne-ar oferi, analiza „filosofică" şi „istorică" lasă intact misterul originii limbajului.

*
* *

În realizarea versiunii românești am folosit ca text de bază manuscrisul *Eseului* (păstrat la Bibliothèque Publique et Universitaire din Neuchâtel), publicat în ortografia originală în ediția Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Texte établi et présenté par Jean Starobinski, Gallimard, 1990. Pentru pasajele mai dificile am consultat și ediția, cu ortografie actualizată, Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, suivi de *Lettre sur la musique française* et *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Flammarion, 1993.

Paris, aprilie-iunie 1998
Eugen Munteanu

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul I

Despre diferitele mijloace de a ne comunica gîndurile

Vorbirea deosebeşte omul între animale; limbajul deosebeşte naţiunile între ele; nu cunoaştem de unde este un om decît după ce a vorbit. Tradiţia şi nevoia îl fac pe fiecare să înveţe limba ţării sale; dar ce anume face ca această limbă să fie cea a ţării sale şi nu a altei ţări? Ca să răspundem la această întrebare, ar trebui să ne reîntoarcem la o explicaţie care ţine de factorul local şi care este anterioară deprinderilor însele: vorbirea fiind cea dintîi instituţie socială, ea nu-şi datorează forma decît unor cauze naturale[1].

Îndată ce un om a fost recunoscut de către alt om ca fiind o fiinţă care simte, gîndeşte şi îi este asemănătoare, dorinţa sau nevoia de a-i comunica sentimentele şi gîndurile îl determină să caute mijloacele. Aceste mijloace nu pot fi scoase decît din simţuri, singurele instrumente prin care omul poate acţiona asupra altui om. Iată deci cum se instituie nişte semne sensibile, pentru a exprima gîndirea. Inventatorii limbajului nu au făcut acest raţionament, dar instinctul le-a sugerat modul de a proceda.

Mijloacele generale prin care putem să acţionăm asupra simţurilor celuilalt se limitează la două, mişcarea şi vocea. Acţiunea mişcării este nemediată, prin intermediul atingerii, şi mediată, prin intermediul gestului[2]. Cea dintîi, avînd drept limitare lungimea braţului, nu poate fi transmisă la distanţă, în schimb, celălalt tip de acţiune a mişcării ajunge tot atît de departe cît raza vizuală. Astfel,

vederea şi auzul rămîn singurele organe pasive ale limbajului între oamenii depărtaţi unul de altul.

Cu toate că limba gestului şi cea a vocii sunt deopotrivă de naturale[3], totuşi cea dintîi este mai uşoară şi depinde mai puţin de convenţii: căci sunt mai multe obiectele care ne solicită ochii decît cele care ne solicită urechile, iar figurile au mai multă varietate decît sunetele; ele sunt de asemenea mai expresive şi spun mai mult în mai puţin timp. Se spune că iubirea a fost cea care a inventat desenul. Ea a putut inventa de asemenea şi vorbirea, dar într-un mod mai puţin fericit. Nemulţumită de vorbire, iubirea o dispreţuieşte, căci deţine modalităţi mai vii de a se exprima[4]. Cît de multe lucruri îi spunea iubitului său cea care i-a desenat umbra cu atîta plăcere! Ce sunete ar fi putut ea să folosească pentru a reda mişcarea beţişorului[5]?

Gesturile noastre nu semnifică nimic altceva decît neliniştea noastră naturală. Nu despre acestea am de gînd să vorbesc[6]. Doar europenii gesticulează cînd vorbesc: s-ar părea că întreaga forţă a limbilor consistă în braţe; ei mai adaugă şi forţa plămînilor, dar toate acestea nu le servesc la nimic. Pe cînd un francez se zbuciumă şi-şi chinuie corpul pentru a rosti o mulţime de cuvinte, un turc îşi scoate o clipă pipa din gură, spune două cuvinte cu jumătate de glas încărcîndu-le cu o cugetare[7].

Din clipa în care ne-am deprins să gesticulăm, am uitat arta pantomimei[8], din acelaşi motiv pentru care, în ciuda unei mulţimi de frumoase gramatici, nu mai înţelegem simbolurile egiptenilor[9]. Ceea ce spunem mai profund, cei vechi exprimau nu prin cuvinte, ci prin semne; ei nu rosteau lucrurile, ci le arătau.

Deschideţi istoria antică şi o veţi găsi plină de astfel de modalităţi de a se adresa privirilor care nu încetează să producă un efect mult mai sigur decît toate discursurile cu care ar putea fi înlocuite[10]. Obiectul oferit înainte de a vorbi tulbură imaginaţia, trezeşte curiozitatea, menţine spiritul în încordare şi în aşteptarea

a ceea ce urmează să se spună. Am remarcat că italienii şi provensalii, la care gestul precedă de obicei discursul, găsesc prin aceasta mijlocul de a se face ascultaţi mai bine şi chiar cu mai multă plăcere. Dar limbajul cel mai energic este acela în care semnul a spus totul înainte ca cineva să vorbească. Tarquinius[11], Thrasibulos[12] doborînd capetele macilor, Alexandru punîndu-şi pecetea pe buzele favoritului său[13], Diogene plimbîndu-se prin faţa lui Zenon[14], nu vorbeau ei oare mai bine decît ar fi făcut-o prin cuvinte? Ce întorsătură de cuvinte ar fi putut exprima atît de bine aceleaşi idei? Darius, pornit în Sciţia cu armata sa, primeşte din partea regelui sciţilor o broască, o pasăre, un şoarece şi cinci săgeţi: solul îşi lasă darul în tăcere şi pleacă. Acest teribil discurs a fost înţeles, iar Darius s-a grăbit să ajungă în ţara sa cît se poate de repede[15]. Înlocuiţi aceste semne cu o scrisoare: cu cît aceasta ar fi fost mai ameninţătoare, cu atît ar fi fost mai puţin înfricoşătoare; totul n-ar mai fi fost decît o lăudăroşenie, la care Darius n-ar fi făcut altceva decît să rîdă.

Cînd levitul Efraim a voit să răzbune moartea soţiei sale, el nu a scris deloc triburilor lui Israel; a împărţit corpul femeii în douăsprezece bucăţi şi le-a trimis fiecăruia cîte una. Văzînd acest fapt groaznic, ei au alergat la arme, strigînd toţi într-un glas: „Nu, aşa ceva nu s-a întîmplat în neamul lui Israel din ziua în care părinţii noştri au ieşit din Egipt şi pînă astăzi"[16]. Şi astfel, tribul lui Veniamin a fost nimicit*. În zilele noastre, împotmolită în pledoarii avocăţeşti, în discuţii, poate şi în glume, întreaga afacere s-ar fi lungit, şi poate că cea mai oribilă dintre crime ar fi rămas în cele din urmă nepedepsită. Regele Saul, întorcîndu-se de la arat, la fel a tăiat în bucăţi boii de la carul său, întrebuinţînd un semn asemănător pentru a-l trimite pe Israel în ajutorul cetăţii Iabeş[17]. Profeţii evreilor, legislatorii grecilor, oferind adesea poporului

* Nu au rămas decît şase sute de oameni, fără femei şi copii.

obiecte sensibile, îi vorbeau mai bine prin aceste obiecte decît ar fi făcut-o prin lungi cuvîntări[18]; iar modalitatea despre care Athenaios spune că oratorul Hyperides a întrebuinţat-o ca să obţină achitarea curtezanei Phrineea, fără să rostească un singur cuvînt în apărarea ei[19], este şi ea un fel de elocinţă mută, care are efect adeseori în toate timpurile.

Astfel, vorbim mai uşor privirilor decît urechilor: nu există cineva care să nu simtă adevărul judecăţii lui Horaţiu în această privinţă[20]. Constatăm chiar că discursurile cele mai convingătoare sunt tocmai acelea în care sunt inserate cele mai multe imagini, iar sunetele nu au niciodată mai multă energie decît atunci cînd au efectul unor culori[21].

Dar, atunci cînd este vorba să tulburăm inima şi să înflăcărăm pasiunile, este cu totul altceva[22]. Impresia succesivă a discursului, care ne atinge prin lovituri înteţite, ne dă o cu totul altă emoţie decît prezenţa obiectului însuşi sau o privire rapidă aruncată asupra acestui obiect. Să ne imaginăm o împrejurare dureroasă perfect cunoscută; privind persoana îndurerată, vom fi cu greu emoţionaţi pînă la lacrimi; dar, dacă îi dăm timp să ne spună tot ceea ce simte, îndată vom fi scăldaţi în lacrimi. Numai în acest chip scenele dintr-o tragedie îşi fac efectul*. Pantomima singură, fără discurs, ne-ar lăsa aproape liniştiţi; discursul fără gesturi ne va smulge lacrimi. Pasiunile îşi au gesturile lor, dar ele îşi au de asemenea şi accentele lor, iar aceste accente care ne fac să ne cutremurăm, aceste accente, al căror efect nu-l putem împiedica să ne pătrundă

---

* Am spus în altă parte[23] de ce nefericirile prefăcute ne mişcă mai mult decît cele veritabile. Uneori, în faţa unei tragedii, plînge în hohote cineva care, în viaţa zilnică, nu are nici o milă faţă de un nefericit. Invenţia teatrului este admirabilă prin aceea că face ca amorul nostru propriu să se mîndrească cu toate virtuţile pe care nu le avem.

pînă în adîncul inimii, poartă cu ele, în ciuda voinţei noastre, mişcări care ne smulg lacrimi şi ne fac să simţim ceea ce auzim. Tragem concluzia că semnele vizibile fac ca imitaţia să fie mai exactă, dar interesul este trezit mai bine prin intermediul sunetelor[24].

Acest fapt mă face să mă gîndesc că, dacă întotdeauna nu am fi avut decît nevoi fizice, nu am fi putut niciodată să vorbim[25], ci să ne înţelegem perfect doar prin limba gesturilor. Am fi putut întemeia societăţi puţin diferite de ceea ce sunt ele astăzi, sau care s-ar fi îndreptat chiar mai bine către scopul lor; am fi putut institui legi, am fi putut alege conducători, inventa arte, născoci negoţul, am fi putut, într-un cuvînt, să facem tot atîtea lucruri cîte facem cu ajutorul cuvintelor. Limba epistolară a salamalecurilor* transmite, fără teamă faţă de geloşi, secretele galanteriei orientale, dincolo de haremurile cele mai bine păzite. Muţii marelui senior se înţeleg între ei şi înţeleg tot ce li se spune prin semne tot aşa de bine cum s-ar putea spune prin cuvinte. Domnul Pereyre[27] şi cei care, ca şi el, îi învaţă pe muţi nu doar să vorbească, dar şi să ştie ceea ce spun sunt nevoiţi să-i înveţe mai întîi o altă limbă, nu mai puţin complicată, cu ajutorul căreia să-i poată face să o înţeleagă pe aceasta.

Chardin[28] spune că, în India, agenţii comerciali se iau de mînă unul pe altul şi, schimbînd atingerile în aşa fel încît nimeni să nu-i poată observa, tratează astfel, în public dar în secret, toate afacerile lor, fără să spună un singur cuvînt. Dacă ni i-am închipui pe aceşti agenţi orbi, surzi şi muţi, ei s-ar înţelege între ei la fel de bine. Ceea ce dovedeşte că, din două simţuri cu ajutorul cărora suntem activi, unul singur ar fi de ajuns pentru a ne forma un limbaj.

---

* Salamalecurile sunt mulţimea de lucruri dintre cele mai comune, cum ar fi o portocală, o panglică, un tăciune, a căror trimitere formează un sens cunoscut de către toţi îndrăgostiţii din ţările în care această limbă este în uz[26].

Potrivit aceloraşi observaţii, s-ar mai părea că inventarea artei de a ne comunica ideile depinde mai puţin de organele care ne servesc la această comunicare, cît de o facultate proprie omului, care îl face să-şi întrebuinţeze organele în acest scop şi care, dacă aceste organe i-ar lipsi, l-ar face să folosească altele pentru atingerea aceluiaşi scop[29]. Daţi-i omului o organizare oricît de primitivă v-ar plăcea: fără îndoială, el îşi va însuşi mai puţine idei; dar, în condiţiile în care între el şi semenii lui ar exista un mijloc de comunicare oarecare, prin care omul ar putea acţiona iar celălalt l-ar percepe, ei vor ajunge să-şi comunice pînă la urmă tot atîtea idei cîte ar avea.

Animalele deţin pentru această comunicare o organizare mai mult decît suficientă, dar nici unul dintre ele nu a întrebuinţat-o vreodată. Acele animale care lucrează şi trăiesc în comun, cum sunt castorii, furnicile, albinele, deţin o oarecare limbă naturală pentru a comunica între ele, nu am nici o îndoială[30]. Mi se pare chiar demn de crezare faptul că limba castorilor şi cea a furnicilor se găsesc în gesturi şi ei vorbesc doar pentru ochi. Oricum ar fi, prin chiar faptul că oricare dintre aceste limbi sunt naturale, ele nu sunt dobîndite; animalele care le vorbesc le deţin din naştere; ele deţin toate şi pretutindeni aceeaşi limbă; nu o schimbă deloc şi nu fac cel mai mic progres. Limba convenţională nu aparţine decît omului. Iată de ce omul face progrese, fie în bine, fie în rău, şi de ce animalele nu fac deloc progrese[31]. Această singură deosebire pare să conducă departe: ea se explică, se spune, prin diferenţa între organe. Aş fi curios să văd această explicaţie[32].

Capitolul al II-lea

Inventarea vorbirii nu vine din necesităţi, ci din pasiuni

Este, aşadar, demn de crezut faptul că nevoile dictează primele gesturi şi că pasiunile smulg primele strigăte[33]. Urmărind cu ajutorul acestor distincţii succesiunea faptelor, poate că ar trebui să ne gîndim la originea limbilor cu totul altfel decît s-a făcut pînă acum. Geniul limbilor orientale[34], cele mai vechi din cele ce ne sunt cunoscute, dezminte în mod absolut evoluţia didactică prin care ne imaginăm alcătuirea lor. Aceste limbi nu au în ele nimic metodic şi raţional ; sunt vii şi figurate. Limbajul primilor oameni ne-a fost prezentat ca limbă a unor geometri, dar vedem că el a fost limba unor poeţi[35].

Aşa trebuie să fi fost. Nu începem prin a gîndi, ci prin a simţi. Unii susţin că oamenii au inventat vorbirea pentru a-şi exprima nevoile ; această părere mi se pare cu neputinţă de susţinut. Efectul natural al primelor necesităţi a fost acela de a-i îndepărta pe oameni unul de altul şi nu de a-i apropia. Acest fapt a fost necesar pentru ca specia umană să ajungă să se răspîndească şi pămîntul să se populeze cu rapiditate, altfel neamul omenesc s-ar fi îngrămădit într-un colţ al lumii şi tot restul pămîntului ar fi rămas pustiu.

Doar din acest fapt rezultă cu claritate că originea limbilor nu este datorată celor dintîi nevoi ale omului ; ar fi absurd ca din cauza care îi separă să derive mijlocul care îi uneşte[36]. De unde ar putea atunci să vină această origine ? Din nevoi morale, din

pasiuni. Toate pasiunile îi apropie pe oamenii pe care necesitatea de a căuta să trăiască îi sileşte să se îndepărteze unul de altul. Nu foamea, nici setea, ci iubirea, ura, mila, mînia le-au smuls primele strigăte. Fructele nu ne sunt smulse din mîini, ne putem hrăni şi fără să vorbim; urmărim în tăcere prada cu care vrem să ne hrănim; dar pentru a impresiona o inimă tînără, pentru a respinge un agresor nedrept, natura ne dictează accente[37], strigăte, gemete: iată care sunt cele mai vechi cuvinte inventate şi iată de ce primele limbi au fost cîntate şi pasionate, înainte de a fi simple şi metodice[38]. Toate aceste afirmaţii sunt adevărate doar cu cîteva distincţii, dar voi reveni puţin mai încolo.

Capitolul al III-lea

Limbajul primar trebuie să fi fost figurat

De vreme ce primele motive care l-au făcut pe om să vorbească au fost pasiunile, primele sale expresii au fost tropii[39]. Limbajul figurat s-a născut primul, sensul propriu a fost descoperit ultimul. Lucrurile nu au fost denumite cu numele lor real decît atunci cînd au fost văzute sub forma lor veritabilă. La început nu se vorbea decît prin poezie[40]; omul nu a găsit de cuviinţă să raţioneze decît multă vreme după aceea.

Îmi dau bine seama că în acest moment cititorul mă întrerupe şi mă întreabă cum se poate ca o expresie să fie figurată înainte de a avea un sens propriu, de vreme ce figura nu consistă în altceva decît în transpunerea sensului. Sunt de acord cu această obiecţie, dar, pentru a mă face înţeles, trebuie introdusă ideea că pasiunea este aceea care ne trimite către cuvîntul prin care o transpunem; căci nu transpunem cuvintele decît în măsura în care transpunem şi ideile, altfel limbajul figurat nu ar semnifica nimic. Voi răspunde, aşadar, printr-un exemplu.

Un om sălbatic, întîlnind alţi oameni, va fi mai întîi înspăimîntat. Spaima îl face să-i vadă pe aceşti oameni mai mari şi mai puternici decît el însuşi; le va da atunci numele de *uriaşi*[41]. După mai multă experienţă el va recunoaşte că, aceşti pretinşi uriaşi nefiind nici mai mari, nici mai puternici decît el, statura lor nu se potriveşte deloc ideii pe care o legase la început de cuvîntul *uriaş*.

Va inventa deci un alt nume, comun atît celorlalţi oameni, cît şi lui, ca de exemplu cuvîntul *om*, şi va păstra cuvîntul *uriaş* pentru obiectul fals care îl impresionase în momentul iluziei sale. Iată cum cuvîntul figurat se naşte înaintea cuvîntului propriu, atunci cînd pasiunea ne fascinează privirile şi cînd prima idee pe care ne-o oferă nu este cea a adevărului. Ceea ce am afirmat cu privire la cuvinte şi la nume este valabil şi pentru întorsăturile de frază. Întrucît imaginea iluzorie înfăţişată de pasiune se prezintă prima, înseamnă că limbajul care îi corespunde a fost şi el cel dintîi inventat; el devine mai apoi metaforic, atunci cînd spiritul, lămurit, recunoscînd greşeala sa de la început, nu va mai întrebuinţa expresiile decît cu privire la aceleaşi pasiuni care le-au produs[42].

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al IV-lea

Despre caracteristicile distinctive ale primei limbi şi despre schimbările pe care aceasta a trebuit să le suporte

Sunetele simple ies în mod natural din gîtlej, gura este în mod natural mai mult sau mai puţin deschisă; însă modificările limbii şi ale palatului, care produc articularea, implică atenţie şi exerciţii; nu producem aceste modificări fără să vrem să le producem, toţi copiii au nevoie să le deprindă, şi mulţi dintre ei nu reuşesc cu uşurinţă acest lucru. În orice limbă, exclamaţiile cele mai vii sunt nearticulate; strigătele, gemetele sunt simple exclamaţii; exclamaţiile mute, adică cele surde, nu produc decît sunete nearticulate: părintele Lamy[43] este chiar convins că oamenii nu ar fi putut niciodată să inventeze alte sunete dacă Dumnezeu nu i-ar fi învăţat în mod expres să vorbească. Articulaţiile sunt puţine la număr; sunetele există însă într-un număr infinit[44]; accentele care le marchează pot să se multiplice şi ele; toate notele muzicale sunt tot atîtea accente; noi nu avem în vorbire, este adevărat, decît trei sau patru, chinezii au însă cu mult mai multe; în schimb, ei au mai puţine consoane[45]. Adăugaţi acestei surse de combinaţii pe cea a timpurilor sau a cantităţii şi veţi obţine nu doar mai multe cuvinte, dar chiar mai multe silabe decît are nevoie cea mai bogată dintre limbi.

Nu mă îndoiesc deloc de faptul că, independent de vocabular şi de sintaxă, cea dintîi limbă, dacă ar mai exista încă, ar păstra

caracteristicile originale care o deosebeau de toate celelalte[46]. Nu numai că toate alcătuirile acestei limbi trebuie să se fi produs prin imagini, prin sentimente, prin figuri, ci, în partea sa mecanică, ea trebuie să fi răspuns obiectului său primar şi să fi prezentat simţurilor, ca şi înţelegerii, impresiile aproape inevitabile ale pasiunii care caută să se comunice.

Deoarece exclamaţiile naturale sunt nearticulate, cuvintele aveau puţine articulaţii; cîteva consoane interpuse, înlăturînd hiatusul dintre vocale, erau suficiente pentru a le face fluide şi uşor de pronunţat. Sunetele erau în schimb foarte variate, iar diversitatea accentelor multiplica aceleaşi exclamaţii; cantitatea şi ritmul erau noi surse de combinaţii; la fel ca şi exclamaţiile, sunetul, accentul, cantitatea, care aparţin naturii, lăsînd puţine lucruri de făcut pe seama articulaţiilor, care aparţin convenţiei, erau cîntate, în loc să fie vorbite; cea mai mare parte din cuvintele radicale[47] erau sunete imitative, fie ale accentului pasiunilor, fie ale efectului obiectelor sensibile: onomatopeea se făcea simţită fără întrerupere[48].

Această limbă avea multe sinonime pentru a exprima aceeaşi fiinţă prin diferitele sale raporturi*; avea puţine adverbe pentru a exprima aceste raporturi. Această limbă avea multe augmentative, diminutive, cuvinte compuse, particule expletive pentru a da cadenţă perioadelor şi rotunjimii frazelor; avea multe iregularităţi şi anomalii, neglija analogia gramaticală pentru a arăta preferinţă eufoniei, cantităţii, armoniei şi frumuseţii sunetelor; în loc de argumente, ea poseda cugetări, îndupleca fără să convingă[49] şi zugrăvea fără să raţioneze; în anumite privinţe, ea semăna cu limba chineză, în alte privinţe cu limba grecească, iar în altele cu limba arabă. Dezvoltaţi aceste idei în toate implicaţiile lor şi veţi găsi că dialogul *Cratylos* de Platon nu este atît de ridicol cum părea să fie[50].

---

* Se spune că araba are mai mult de o mie de cuvinte diferite pentru a denumi *o cămilă*, mai mult de o sută pentru a denumi *o spadă* etc.

Capitolul al V-lea

Despre scriere

Oricine ar studia istoria şi progresul limbilor ar constata că, cu cît expresiile devin mai monotone, cu atît consoanele se multiplică şi că accentele care se şterg, cantităţile care se egalizează sunt compensate prin combinaţii gramaticale şi prin noi articulaţii; însă aceste schimbări nu se petrec decît cu ajutorul timpului. Pe măsură ce nevoile cresc, pe măsură ce problemele se încîlcesc, pe măsură ce luminile se sting, limbajul îşi schimbă caracteristicile: devine mai just şi mai puţin pasionat; înlocuieşte sentimentele cu idei, nu se mai adresează inimii, ci raţiunii. Din aceeaşi cauză accentul se stinge, articulaţia cîştigă teren, limba devine mai exactă, mai clară, dar mai stufoasă, mai surdă şi mai rece. Acest progres mi se pare absolut natural[51].

Un alt mijloc de a compara limbile şi de a judeca vechimea lor provine din scriere, şi aceasta în măsură inversă faţă de gradul de perfecţiune al acestei arte[52]. Cu cît scrierea este mai grosolană, cu atît limba este mai veche. Prima modalitate de a scrie nu este aceea de a zugrăvi sunetele, ci obiectele însele, fie direct, cum făceau mexicanii, fie prin figuri alegorice, cum au făcut odinioară egiptenii. Acest stadiu corespunde limbii dominate de pasiune şi presupune deja o anumită societate şi nişte nevoi pe care pasiunile le-au determinat să apară.

Cea de-a doua modalitate de a scrie este aceea de a reprezenta cuvintele şi propoziţiile prin caractere convenţionale, ceea ce nu se

poate realiza decît atunci cînd limba este pe deplin formată şi cînd un întreg popor este unit prin legi comune, căci în acest caz există o dublă convenţie[53]; astfel este scrierea chinezilor; întîlnim aici cu adevărat zugrăvirea sunetelor şi a vorbirii pentru priviri[54].

O a treia modalitate de a scrie constă în a descompune fluxul sonor[55] într-un anumit număr de părţi elementare, fie vocale, fie sunete articulate, cu ajutorul cărora să se poată forma toate cuvintele şi toate silabele imaginabile. Această modalitate de a scrie, care este a noastră, a trebuit să fie imaginată de popoare de negustori care, călătorind în mai multe ţări şi nevoiţi să vorbească mai multe limbi, au fost siliţi să inventeze caractere care să poată fi comune tuturor. Aceasta nu mai înseamnă a zugrăvi vorbirea, ci înseamnă a o analiza.

Aceste trei modalităţi de a scrie corespund destul de exact celor trei stadii diferite în care pot fi încadraţi oamenii reuniţi în naţiuni. Zugrăvirea obiectelor se potriveşte popoarelor sălbatice, semnele cuvintelor şi ale propoziţiilor popoarelor barbare, iar alfabetul popoarelor civilizate[56].

Nu trebuie să considerăm că această ultimă invenţie ar fi o dovadă a marii vechimi a poporului care a creat-o. Dimpotrivă, este probabil ca poporul care a descoperit-o să fi avut în vedere o comunicare mai uşoară cu alte popoare, vorbind alte limbi, popoare care erau cel puţin contemporane cu el şi care puteau fi mai vechi decît el. Nu acelaşi lucru se poate spune despre celelalte două metode. Mărturisesc totuşi că, dacă ne limităm la istoria şi la faptele cunoscute, scrierea cu alfabet pare să urce în trecut cel puţin tot atît de mult ca oricare alta. Însă nu este surprinzător faptul că ne lipsesc momente din timpurile cînd nu se scria.

Este puţin verosimil ca cei dintîi care s-au hotărît să descompună vorbirea în semne elementare să fi făcut încă de la început diviziuni foarte exacte. Cînd şi-au dat seama în cele din urmă de neajunsurile analizei lor, unii, asemenea grecilor, au înmulţit caracterele

alfabetului lor, alţii s-au mulţumit să deosebească sensul sau sunetul prin poziţii sau combinaţii diferite. Aşa par scrise inscripţiile din ruinele de la Tchelminar[57], după care Chardin[58] ne-a prelevat cîteva ectipuri[59]. Nu se disting în ele decît două figuri sau caractere*, dar de mărimi diferite şi aşezate în direcţii diferite. Această limbă necunoscută şi de o vechime aproape înspăimîntătoare trebuie să fi fost totuşi bine constituită încă de pe atunci, dacă ar fi să judecăm după perfecţiunea artelor pe care o anunţă frumuseţea caracterelor** şi după monumentele admirabile unde se găsesc aceste

---

* „Lumea se miră, spune Chardin, că două figuri pot să alcătuiască atîtea litere, dar, în ceea ce mă priveşte, nu văd de ce ne-ar mira atît de tare, de vreme ce literele alfabetului nostru, care sunt în număr de douăzeci şi trei, nu sunt totuşi compuse decît din două linii, linia dreaptă şi cea circulară; vreau să spun că printr-un C şi un I se alcătuiesc toate literele care compun cuvintele noastre."

** „Acest caracter pare foarte frumos şi nu are nimic confuz sau barbar. Am putea spune că literele erau aurite, căci există mai multe, mai ales majusculele, unde mai apare încă o urmă de aur; este cu siguranţă ceva admirabil şi de neconceput cum aerul nu a putut eroda această poleială timp de atîtea secole. În rest, nu este de mirare că nici unul dintre savanţii lumii nu a înţeles niciodată nimic din această scriere, deoarece ea nu se apropie în nici un fel de nici o scriere care a ajuns pînă la cunoştinţele noastre, în vreme ce toate scrierile cunoscute astăzi, în afară de cea chinezească, au multe afinităţi între ele şi par să vină din aceeaşi sursă. Ceea ce este în acest caz lucrul cel mai admirabil este faptul că ghebrii, care sunt resturi ale vechilor persani, şi care le conservă şi le perpetuează religia, nu numai că nu cunosc mai bine decît noi aceste caractere, dar propriile lor caractere nu se aseamănă cu acestea mai mult decît ale noastre. De aici rezultă fie că avem de-a face cu un caracter cabalistic, ceea ce nu este verosimil, întrucît caracterul respectiv este comun şi firesc întregului edificiu în toate părţile sale şi nu există un altul săpat cu aceeaşi daltă, fie că este vorba de o vechime

inscripţii. Nu ştiu de ce se vorbeşte atît de puţin despre aceste uimitoare ruine; cînd citesc descrierea lor la Chardin mă cred transportat în altă lume. Mi se pare că toate aceste lucruri ne dau serios de gîndit.

Arta de a scrie nu depinde deloc de arta de a vorbi[60]. Ea depinde de nevoi de o altă natură, care se nasc mai devreme sau mai tîrziu, potrivit unor împrejurări absolut independente de dăinuirea în timp a popoarelor şi care ar fi putut să nu fi existat niciodată la naţiuni foarte vechi. Nu cunoaştem cîte secole arta hieroglifelor a fost poate singura scriere a egiptenilor şi este dovedit faptul că o astfel de scriere poate fi suficientă unui popor civilizat, de exemplu mexicanilor, care aveau una încă şi mai puţin comodă.

Comparînd alfabetul copt cu alfabetul siriac sau cu cel fenician, se constată uşor că unul provine din celălalt, dar n-ar fi de mirare ca ultimul dintre ele să fie cel original, nici ca poporul cel mai recent să-l fi instruit în această privinţă pe cel mai vechi. Este clar de asemenea că alfabetul grec provine din alfabetul fenician; se vede chiar că de acolo trebuie să provină. Fie că eroul Cadmos[61] sau altcineva l-a adus din Fenicia, fie că nu, întotdeauna a părut sigur faptul că grecii nu s-au dus să-l caute în altă parte şi că fenicienii l-au adus ei înşişi; căci, între popoarele Asiei şi ale Africii, ei au fost primii şi aproape singurii* care au făcut comerţ în Europa şi au venit ei mai degrabă la greci decît să fi venit grecii la ei: ceea ce nu dovedeşte deloc că poporul grec n-ar fi fost la fel de vechi precum poporul Feniciei.

---

atît de mare, încît nu îndrăznim aproape nici să o spunem." Într-adevăr, Chardin lasă să se înţeleagă în acest pasaj că, încă din vremea lui Cyrus şi a magilor, acest caracter era deja uitat şi tot atît de puţin cunoscut ca şi astăzi.

* Îi socotesc pe cartaginezi drept fenicieni, fiindcă ei au fost o colonie a Tyrului.

La început, grecii au adoptat nu doar caracterele fenicienilor, ci chiar şi direcţia de la dreapta la stînga a rîndurilor. Mai apoi, ei au hotărît să scrie în forma brazdei plugului, adică întorcîndu-se de la stînga la dreapta şi apoi de la dreapta la stînga, în mod alternativ*. În cele din urmă, grecii au scris cum o facem şi noi astăzi, reîncepînd fiecare rînd de la stînga la dreapta. Acest progres este cît se poate de natural: scrierea în formă de brazdă este fără doar şi poate cea mai comodă la citit. Mă şi mir că acest fel de a scrie nu a fost restabilit o dată cu tiparul; numai că, fiind greu de scris cu mîna, el a trebuit să fie abolit atunci cînd manuscrisele s-au înmulţit.

Cu toate că alfabetul grecesc provine din alfabetul fenician, aceasta nu înseamnă deloc că limba greacă provine din cea feniciană. Nici una din aceste propoziţii nu depinde deloc de cealaltă şi s-ar părea că limba greacă era foarte veche şi că arta de a scrie a fost recentă şi chiar imperfectă la greci. Pînă la asediul Troiei ei nu au avut decît şaisprezece litere, dacă le-au avut şi pe acestea. Se spune că Palamede a mai adăugat patru, iar Simonides pe celelalte patru[63]. Dimpotrivă, latina, limbă mai modernă, a avut încă de la naşterea sa un alfabet complet, de care primii romani nu s-au servit totuşi deloc, deoarece au început atît de tîrziu să-şi scrie istoria şi pentru că luştrii nu se marcau decît cu ajutorul unor cuie.

De altfel, nu există o cantitate de litere sau de elemente ale vorbirii absolut determinată; unele au mai multe, altele mai puţine, în funcţie de limbi şi în funcţie de diferitele modificări care sunt atribuite vocalelor sau consoanelor. Cei care nu iau în consideraţie decît cinci vocale se înşală foarte tare: grecii notau şapte, primii romani şase**; domnii de la Port-Royal[65] numără zece, domnul

---

* Vezi Pausanias, *Arcad.* Latinii, la începuturi, scriau la fel şi de aici, potrivit lui Marius Victorinus, a venit cuvîntul *versus*[62].

** *Vocales quas Graece septem, Romulus sex, usus posterior quinque commemorat, Y velut Graeca.* Mart. Capel., lib. III.[64]

Duclos[66] şaptesprezece; şi nu mă îndoiesc că s-ar găsi încă şi mai multe dacă obişnuinţa ar fi făcut urechea mai sensibilă şi gura mai exersată pentru diferitele modificări de care ele sunt capabile. În funcţie de fineţea organului, vom găsi mai multe sau mai puţine modificări între *a* ascuţit şi *o* grav, între *i* şi *e* deschis etc. Acest lucru îl poate dovedi oricine, trecînd de la o vocală la alta cu ajutorul unei emisii sonore continue şi nuanţate; căci mai multe sau mai puţine dintre aceste nuanţe pot fi fixate şi marcate prin caractere speciale, după cum au fost făcute mai mult sau mai puţin sensibile cu ajutorul obişnuinţei, iar această obişnuinţă depinde de felurile de emisie sonoră întrebuinţate în limbaj, după care organul de emisie se conformează în mod inconştient. Acelaşi lucru se poate spune şi despre literele articulate sau consoane[67]. Dar cele mai multe naţiuni nu procedează aşa. Ele au învăţat alfabetul unele de la altele şi au reprezentat prin aceleaşi caractere sunete şi articulaţii foarte diferite. Acest fapt face ca, oricît de exactă ar fi o ortografie, să citim întotdeauna ridicol o altă limbă decît a noastră, în afară de cazul cînd suntem foarte bine exersaţi.

Scrierea, care pare că trebuie să fixeze limba, este tocmai ceea ce o alterează; ea nu schimbă cuvintele limbii, ci geniul ei; înlocuieşte expresivitatea prin exactitate. Atunci cînd vorbim redăm sentimentele, iar atunci cînd scriem redăm ideile. Scriind, suntem siliţi să luăm cuvintele în accepţiunea lor comună; cel care vorbeşte nuanţează însă accepţiunile cuvintelor prin tonalităţi, le delimitează după cum îi place; mai puţin stînjenit de obligaţia de a fi clar, vorbitorul aduce mai multă forţă, şi nu este cu putinţă ca o limbă scrisă să păstreze multă vreme vivacitatea celei care nu este decît vorbită[68]. Notăm prin scriere elementele analizabile[69] şi nu sunetele propriu-zise; or, într-o limbă care cunoaşte accentul, sunetele, accentele, inflexiunile vocale de orice fel sunt elementele care constituie cea mai mare energie a limbajului şi fac ca o frază, de altfel comună, să fie proprie doar pentru împrejurarea în care este

formulată. Mijloacele adoptate pentru a o înlocui întind, alungesc limba scrisă şi, punînd pe acelaşi plan cărţile şi discursul, golesc de energie însuşi cuvîntul*. Vorbind întocmai cum scriem, nu facem altceva decît să citim vorbind[70].

* Cel mai bun dintre aceste mijloace, şi care n-ar avea acest defect, ar putea fi punctuaţia, dacă n-ar fi fost lăsată atît de imperfectă. De ce, de exemplu, nu avem un semn pentru vocativ? Semnul de interogare pe care îl avem a fost mult mai puţin necesar, căci se vede doar prin construcţia frazei dacă punem sau nu punem o întrebare, cel puţin în limba noastră. *Venez vous* şi *vous venez* nu sunt acelaşi lucru. Dar cum să distingem prin scriere un om pe care îl desemnăm de un om pe care îl chemăm? Avem aici într-adevăr un echivoc pe care l-ar putea înlătura semnul pentru vocativ. Acelaşi echivoc se găseşte în ironie, cînd accentul nu o face simţită.

Capitolul al VI-lea

Dacă este probabil ca Homer să fi ştiut să scrie

Orice ni s-ar spune despre inventarea alfabetului grec, eu cred că este mult mai recentă decît se pare, şi îmi întemeiez această opinie în primul rînd pe caracterul limbii. Mi-a trecut adesea prin gînd să mă îndoiesc nu doar de faptul că Homer ar fi ştiut să scrie, dar chiar de faptul că se scria pe vremea lui. Regret foarte mult că această îndoială a mea este dezminţită atît de clar de povestea lui Belerofon din *Iliada*[71]; fiindcă mi-e dată nefericirea, la fel de mare ca a părintelui Hardouin[72], de a fi cam încăpăţînat în paradoxurile mele; dacă aş fi fost mai puţin ignorant, aş fi fost ispitit să extind îndoielile mele şi asupra acestei poveşti şi să o acuz că a fost interpolată, fără prea multă cercetare, de către compilatorii lui Homer. Puţine urme ale artei scrierii se văd nu doar în restul *Iliadei*, ci aş îndrăzni să afirm că întreaga *Odisee* nu este altceva decît o ţesătură de nerozii şi de inepţii pe care o literă, două le-ar fi prefăcut în fum, în loc să socotim că acest poem este rezonabil şi chiar bine condus, presupunînd că eroii săi n-ar fi cunoscut scrierea. Dacă *Iliada* ar fi fost scrisă, atunci ar fi fost mult mai puţin cîntată, rapsozii ar fi fost mult mai puţin căutaţi şi s-ar fi înmulţit mai puţin. Nici un alt poet nu a fost cîntat atît de mult, în afară de Tasso, la Veneţia, cu toate că doar de către gondolieri, care nu sunt mari cititori. Diversitatea dialectelor întrebuinţate de către Homer constituie încă o prejudecată foarte puternică. Dialectele

distinse în vorbire se apropie şi se confundă prin scriere, totul se raportează fără distincţie la un model comun. Cu cît o naţiune citeşte şi se instruieşte mai mult, cu atît dialectele sale se şterg şi nu se menţin pînă la urmă decît sub forma unui jargon în vorbirea poporului, care citeşte puţin şi nu scrie deloc.

Cele două poeme fiind posterioare asediului Troiei, nu este deloc limpede dacă grecii care au făcut asediul cunoşteau scrierea sau dacă poetul care a cîntat asediul o cunoştea sau nu. Aceste poeme au rămas multă vreme scrise doar în memoria oamenilor; ele au fost adunate prin scriere destul de tîrziu şi cu mare greutate. Acest fapt s-a întîmplat cînd Grecia a început să se umple de cărţi şi de poezie scrisă, aşa încît întregul farmec al poeziei lui Homer a putut fi perceput prin comparaţie. Ceilalţi poeţi scriau, doar Homer cîntase, iar aceste cîntări divine nu au încetat să fie ascultate cu încîntare decît în clipa cînd Europa a fost ocupată de barbari, care s-au apucat să judece ceea ce ei nu puteau simţi[73].

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

Capitolul al VII-lea

Despre prozodia modernă

Nu avem nici o idee despre o limbă sonoră şi armonioasă în care se vorbeşte atît prin sunete, cît şi prin elemente analizabile[74]. Cine crede că poate înlocui accentul prin accente se înşală : accentele nu au fost inventate decît atunci cînd accentul[75] a fost deja pierdut*.

---

* Unii savanţi pretind[76], împotriva opiniei comune şi împotriva dovezii pe care ne-o dau toate vechile manuscrise, că grecii au cunoscut şi au practicat în scrierea lor semne numite *accente* ; ei îşi întemeiază această opinie pe două pasaje pe care le voi transcrie pe amîndouă, pentru ca cititorul să poată judeca singur sensul lor adevărat.

Iată-l pe primul, scos din Cicero, în al său *Tratat despre orator*, cartea a III-a, nr. 44 : *„Hanc diligentiam subsequitur modus etiam et forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. Versus enim veteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam nobis esse adhibendos putaverunt. Interspirationis enim non defatigationis nostrae, neque librariorum notis, sed verborum et sententiarum modo, interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem, delectationis atque aurium causa (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates), numeris adstringeret.*

Namque haec duo musici, qui erant quondam idem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero, et vocum modo, delectatione vincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem,

Mai mult încă: credem că avem accente în limba noastră, dar nu avem deloc; pretinsele noastre accente nu sunt decît vocale sau semne ale cantităţii; ele nu marchează nici o varietate de sunete. Dovada în acest sens este faptul că aceste accente se realizează toate fie prin timpi inegali, fie prin schimbări ale buzelor, ale limbii sau ale palatului, care determină variaţia elementelor vocalice analizabile[79]; nici un accent nu se realizează prin modificarea glotei, care determină diversitatea sunetelor. De asemenea, cînd accentul nostru circumflex nu este un simplu element grafic[80], atunci el reprezintă o vocală lungă sau nu reprezintă nimic. Să vedem acum ce era circumflexul la greci. *Dionysios din Halicarnas spune că ridicarea tonului prin accentul ascuţit şi coborîrea sa*

---

quoad orationis severitas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt"[77].

Iată-l pe cel de-al doilea, scos din Isidor, în ale sale *Origines*, cartea I, capitolul 20: „*Praeterea quaedam sententiarum notae apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scripturarum carminibus et historiis apposuerunt. Nota est figura propria in litterae modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem. Notae autem versibus apponuntur numero XXVI, quae sunt nominibus infra scriptis etc.*"[78]

În ce mă priveşte, constat că în vremea lui Cicero copiştii buni practicau separarea cuvintelor şi anumite semne echivalente cu punctuaţia noastră. Mai aflu din acest pasaj că inventarea cantităţii şi a declamării prozei îi sunt atribuite lui Isocrate. Nu găsesc însă deloc menţionate ca semne scrise accentele; şi chiar dacă le-aş fi găsit menţionate, acest fapt nu ar fi făcut decît să confirme un lucru pe care eu nu îl contest şi care se încadrează perfect în principiile mele: cînd romanii au început să studieze limba greacă, pentru a-i indica pronunţarea, copiştii lor au inventat semnele accentelor, ale spiritelor şi ale prozodiei; aceasta nu înseamnă însă nicidecum că aceste semne ar fi fost întrebuinţate printre greci, care nu aveau deloc nevoie de ele.

prin cel grav era de o cvintă; astfel, accentul prozodic era şi muzical, mai ales cel circumflex, la care vocea, după ce urcase o cvintă, cobora cu o altă cvintă pe aceeaşi silabă[*]. Se vede destul de bine din acest pasaj şi din cel care urmează, că dl. Duclos nu recunoaşte în limba noastră accentul muzical, ci doar accentul prozodic şi accentul vocal; se mai adaugă un accent ortografic, ce nu schimbă cu nimic emisia vocală, nici în privinţa sunetului, nici în privinţa cantităţii, ci care indică uneori o literă suprimată, ca în cazul circumflexului, alteori fixează sensul echivoc al unei monosilabe, ca în cazul accentului pretins grav, care distinge între *où* adverb de loc şi *ou* particulă disjunctivă sau între *à* luat drept articol de acelaşi *a* luat drept verb; acest accent distinge doar pentru privire silabele respective, nimic nu le distinge în pronunţare[**]. Şi astfel, definiţia accentului adoptată în general de francezi nu se potriveşte nici unuia din accentele limbii lor.

Mă aştept ca mulţi dintre gramaticienii lor, conştienţi de faptul că accentele marchează înălţarea sau coborîrea fluxului sonor, să protesteze că ne aflăm din nou în faţa unui paradox şi, din lipsă de suficientă atenţie acordată experienţei, vor crede că prin modificările glotei sunt produse aceleaşi accente apărute de fapt prin varierea deschiderilor gurii sau a poziţiilor limbii. Iată însă ce am să le spun, pentru a pune în drepturile ei experienţa şi a face ca dovada mea să nu îngăduie replică.

Reproduceţi prin voce unisonul oricărui instrument muzical şi, pe acest unison, reproduceţi cuvintele franceze cele mai divers

---

* M. Duclos, *Rem. sur la „Gram. génér. et raisonée"*, p. 30.

** S-ar putea crede că prin acelaşi accent italienii disting, de exemplu, verbul *è* de conjuncţia *e*; numai că primul se distinge şi de către auz printr-un sunet mai puternic şi mai apăsat, ceea ce face ca accentul să fie vocal atunci cînd este marcat: observaţie pe care Buonmattei[81] a avut dreptate să o facă.

accentuate pe care le puteţi îmbina ; întrucît nu este vorba despre accentul oratoric, ci doar de cel gramatical, nu este necesar nici măcar ca aceste cuvinte să aibă un sens unitar. Vorbind în acest fel, observaţi dacă nu marcaţi pe aceeaşi tonalitate toate accentele, la fel de sensibil şi la fel de clar ca atunci cînd le-aţi pronunţa fără să vă supravegheaţi, variind tonalitatea vocii. Or, acest fapt fiind evident şi incontestabil, afirm că, întrucît toate accentele pe care le rostiţi se exprimă pe aceeaşi tonalitate, ele nu marchează în consecinţă sunete diferite. Nu-mi dau seama ce obiecţie s-ar putea aduce la concluzia acestui experiment.

Orice limbă în care este cu putinţă ca aceleaşi cuvinte să fie puse pe mai multe fraze muzicale nu deţine deloc un accent muzical determinat. Dacă accentul ar fi determinat, atunci şi fraza muzicală ar fi determinată. În măsura în care cîntarea este arbitrară, accentul nu are nici o valoare.

Limbile moderne din Europa sunt toate, mai mult sau mai puţin, în aceeaşi situaţie. Nu exceptez de la această regulă nici măcar italiana. Limba italiană, la fel ca şi franceza, nu este prin ea însăşi o limbă muzicală. Diferenţa constă doar în aceea că una se pretează la muzică iar cealaltă nu se pretează.

Toate aceste lucruri conduc la confirmarea principiului că, în virtutea unui progres natural, toate limbile cultivate prin scris ajung în mod necesar să-şi schimbe caracterul şi să-şi piardă forţa, cîştigînd în claritate ; cu cît se urmăreşte mai mult perfecţionarea gramaticii şi a logicii, cu atît acest progres se accelerează, iar pentru a se ajunge în curînd la o limbă rece şi monotonă nu trebuie decît ca poporul care o vorbeşte să întemeieze academii.

Se cunosc limbi nou apărute prin diferenţe în privinţa ortografiei şi a pronunţării. Cu cît limbile sunt mai vechi şi mai originale, cu atît mai puţin arbitrar există în maniera de a le pronunţa şi, în consecinţă, cu atît mai puţine complicaţii în semnele grafice care determină această pronunţare. *Toate semnele prozodice ale celor*

vechi, spune dl. Duclos, *presupunînd că întrebuinţarea lor era bine fixată, nu influenţau încă uzajul*[82]. Aş spune chiar mai mult: ele au fost substituite prin uzaj. Vechii evrei nu aveau nici puncte, nici accente; nu aveau nici măcar vocale. Cînd celelalte naţiuni au dorit să încerce să vorbească ebraica şi cînd evreii au vorbit alte limbi, limba lor şi-a pierdut accentul (melodic)[83]; a fost nevoie de puncte, de semne pentru a-l regla, iar acest fapt a restabilit mai mult sensul cuvintelor decît pronunţarea limbii. Evreii din zilele noastre, care vorbesc ebraica, nu ar mai fi înţeleşi de către strămoşii lor.

Pentru a cunoaşte engleza trebuie să o înveţi de două ori, o dată pentru a o citi şi a doua oară pentru a o vorbi[84]. Dacă un englez citeşte cu glas tare, iar un străin îşi aruncă privirile pe carte, acest străin nu remarcă nici un raport între ceea ce vede şi ceea ce aude. De ce se întîmplă aşa? Deoarece, Anglia fiind cucerită succesiv de diferite popoare, cuvintele s-au scris mereu la fel, în vreme ce maniera de a le pronunţa s-a schimbat adesea. Există o diferenţă serioasă între semnele care determină sensul scrierii şi acelea care reglează pronunţarea. Ar fi foarte uşor ca numai cu ajutorul consoanelor să se compună, prin scriere, o limbă foarte clară, dar care să nu trebuiască să fie vorbită. Algebra are ceva în comun cu acest fel de limbă. Cînd o limbă este mai clară prin ortografia sa decît prin pronunţare, este un semn că ea este mai mult scrisă decît vorbită; aşa a putut să fie limba savantă a egiptenilor, aşa sunt pentru noi limbile moarte. În limbile care au fost împovărate cu consoane inutile, scrierea pare chiar să fi precedat vorbirea, şi cine n-ar putea crede că franceza se află în această situaţie? Dar, dacă s-ar fi întîmplat aşa, poloneza ar fi trebuit să fie cea mai rece dintre toate[85].

Capitolul al VIII-lea

Diferenţa generală şi cea locală în originea limbilor

Tot ceea ce am spus pînă acum este valabil pentru limbile primitive în general şi pentru progresele care rezultă din durata lor, dar nu explică nici originea lor şi nici diferenţele dintre ele. Principala cauză care le deosebeşte este una locală, ea vine din împrejurările climatice în care ele se nasc şi din maniera în care ele se formează; către această cauză trebuie să avansăm pentru a putea concepe diferenţa caracteristică şi generală care se remarcă între limbile din sud şi cele din nord. Marele inconvenient al europenilor este acela că filosofează întotdeauna asupra originii lucrurilor în funcţie de ceea ce se petrece în jurul lor. Ei cad în greşeala de a ni-i arăta pe cei dintîi oameni locuind un pămînt ingrat şi aspru, murind de frig şi de foame, dornici să-şi facă un acoperiş şi un veşmînt; nu văd pretutindeni decît zăpada şi gheţurile Europei, fără să se gîndească la faptul că specia umană, la fel ca şi toate celelalte, a luat naştere în ţările calde şi că pe aproape două treimi ale globului pămîntesc iarna este puţin cunoscută. Cînd vrem să-i studiem pe oameni, trebuie să privim în jurul nostru; dar pentru a studia omul trebuie să învăţăm să ne aruncăm privirile mai departe; trebuie mai întîi să observăm diferenţele, pentru a descoperi proprietăţile.

Neamul omenesc, născut în ţările calde, se răspîndeşte de aici către ţările reci; în acestea din urmă se înmulţeşte şi se revarsă

apoi spre ţările calde. Din această acţiune şi reacţiune provin revoluţiile pămîntului şi agitaţia continuă a locuitorilor lui. Să ne străduim să urmăm în cercetările noastre ordinea însăşi a naturii. Intru acum într-o lungă digresiune asupra unui subiect atît de dezbătut, încît a devenit banal, dar la care trebuie revenit mereu, orice-ar fi, pentru a descoperi originea instituţiilor umane[86].

Capitolul al IX-lea

Formarea limbilor meridionale

În primele timpuri*, oamenii răspîndiţi pe faţa pămîntului nu aveau drept societate decît pe cea a familiei, drept legi, decît pe cele ale naturii, drept limbă, decît gestul şi cîteva sunete nearticulate**. Oamenii nu erau legaţi prin nici o idee a fraternităţii comune şi, neavînd alt arbitru decît forţa, se socoteau duşmani unii altora. Această idee le-o dădeau sălbăticia şi ignoranţa. Necunoscînd nimic, se temeau de orice, atacau pentru a se apăra. Un om părăsit, singur pe suprafaţa pămîntului, la discreţia neamului omenesc, trebuia să se dovedească un animal feroce. El era gata să facă celorlalţi tot răul de care se temea din partea lor. Teama şi slăbiciunea sunt sursele cruzimii.

Sentimentele sociale nu se dezvoltă în noi decît o dată cu luminarea noastră. Mila, oricît de naturală ar fi ea în inima omului, ar rămîne veşnic inactivă fără imaginaţia care o pune la lucru.

---

* Numesc primele timpuri pe acelea ale răspîndirii oamenilor, la orice vîrstă a neamului omenesc am vrea să-i fixăm epoca.

** Limbile veritabile nu au deloc o origine domestică, doar o convenţie mai generală şi mai durabilă le poate stabili. Sălbaticii din America nu vorbesc aproape niciodată decît în afara casei; fiecare păstrează tăcerea în coliba sa, vorbeşte prin semne cu familia, iar aceste semne sunt rare, deoarece un sălbatic este mai puţin neliniştit, mai puţin nerăbdător decît un european, nu are atîtea nevoi şi are grijă să şi le satisfacă singur.

Cum ne lăsăm emoţionaţi de milă? Ieşind în afara noastră, identificîndu-ne cu fiinţa aflată în suferinţă. Nu suferim noi înşine decît în măsura în care credem că celălalt suferă; nu în noi, ci în el suferim şi noi. Să ne gîndim cîte cunoştinţe deja dobîndite presupune acest transfer! Cum aş putea să-mi imaginez nişte suferinţe despre care nu am nici o idee? Cum aş putea suferi văzînd cum suferă un altul, cînd nu ştiu nici măcar că acesta suferă, cînd nu ştiu ce este comun între el şi mine? Cel care nu s-a gîndit niciodată nu poate fi nici îngăduitor, nici drept, nici milos; nu poate fi decît rău şi răzbunător. Cel care nu-şi imaginează răul nu se simte decît pe el însuşi; el este singur în mijlocul neamului omenesc[87].

Reflecţia dă naştere ideilor comparate, iar pluralitatea ideilor determină compararea lor. Cel care nu vede decît un singur obiect nu are de făcut nici o comparaţie. Cel care nu vede decît un mic număr de obiecte şi mereu aceleaşi din copilărie, încă nu le compară deloc, deoarece obişnuinţa de a le vedea îi micşorează atenţia necesară pentru a le examina: dar, pe măsură ce un obiect nou ne atrage atenţia, dorim să-l cunoaştem, căutăm raporturi cu obiectele care ne sunt cunoscute. În acest fel, ne deprindem să luăm în seamă ceea ce se află sub ochii noştri, iar ceea ce ne este străin ne conduce la examinarea a ceea ce ne este apropiat.

Aplicaţi aceste idei la primii oameni şi veţi vedea motivul barbariei lor. Fiindcă nu au văzut niciodată decît ceea ce se afla în jurul lor, ei nu cunosc nici măcar aceste lucruri apropiate; nu se cunoşteau nici pe ei înşişi. Aveau ideea unui părinte, a unui fiu, a unui frate, dar nu a unui om. Coliba lor îi cuprindea pe toţi semenii lor; un străin, un animal, un monstru erau pentru ei acelaşi lucru: în afară de ei şi familia lor, întregul univers nu însemna pentru ei nimic.

De aici contradicţiile izbitoare care se constată la părinţii naţiunilor: atît firesc şi atîta neomenie, moravuri atît de feroce şi inimi atît de duioase, atîta dragoste pentru familia lor şi atîta aversiune

faţă de specia căreia îi aparţineau. Toate sentimentele, concentrate asupra celor apropiaţi, aveau de aceea mai multă energie. Tot ceea ce cunoşteau le era drag. Duşmani ai restului lumii, pe care nu-l vedeau deloc şi pe care-l ignorau, ei nu urau decît ceea ce nu puteau să cunoască.

Aceste timpuri ale barbariei au constituit secolul de aur nu pentru că oamenii erau uniţi, ci pentru că erau separaţi. Se spune, şi poate fi adevărat, că fiecare se considera stăpîn peste toată lumea; dar nimeni nu cunoştea şi nu dorea decît ceea ce îi era la îndemînă: nevoile, departe de a-l apropia de semenii săi, mai mult îl depărtau. Oamenii, dacă vreţi, se înfruntau cînd se întîlneau, dar se întîlneau rar. Pretutindeni domnea starea de război, dar întregul pămînt se afla în pace.

Primii oameni au fost vînători sau păstori şi nu agricultori; primele bogăţii au fost turmele şi nu ogoarele. Înainte ca proprietatea asupra pămîntului să fi fost împărţită, nimeni nu se gîndea să-l cultive. Agricultura este un meşteşug care reclamă unelte; a semăna pentru a culege este o precauţie care reclamă prevedere. În societate, omul caută să se extindă, omul izolat se restrînge. Dincolo de spaţiul în care ochiul său poate vedea şi pe care braţul său îl poate atinge nu mai există pentru el nici drept, nici proprietate. Cînd Ciclopul a rostogolit piatra la intrarea în peştera sa, el şi turma sa erau în siguranţă. Dar cine ar fi păzit semănăturile celui pentru care legile nu vegheau?

Mi se spune despre Cain că a fost plugar şi că Noe planta viţa de vie. De ce nu? De altfel, aceste chestiuni nu mă contrazic: am spus puţin mai sus ce înţeleg prin primele timpuri. Devenind fugar, Cain a fost silit să abandoneze agricultura; viaţa rătăcitoare a urmaşilor lui Noe trebuie să-i fi făcut de asemenea să o fi uitat. Pămîntul a trebuit mai întîi să fie populat, înainte de a fi cultivat: aceste două acţiuni nu se potrivesc între ele. În timpul primei răspîndiri a neamului omenesc, pînă în momentul în care familia

s-a consolidat şi omul a avut o locuinţă fixă, nu a mai existat agricultură. Popoarele care nu se fixează nu ştiu să cultive pămîntul; aşa au fost nomazii, aşa au fost arabii locuind în corturi, sciţii în căruţele lor, aşa sunt încă şi astăzi tătarii rătăcitori şi sălbaticii din America.

În general, la toate popoarele a căror origine ne este cunoscută, găsim la începuturi barbari lacomi şi carnivori mai degrabă decît agricultori şi granivori. Grecii ne spun numele celui care i-a învăţat prima dată să are ogorul şi se pare că nu au cunoscut acest meşteşug decît foarte tîrziu. Dar, cînd adaugă că înainte de Triptolem[88] nu trăiau decît cu ghindă, ei spun un lucru neverosimil, pe care-l dezminte chiar istoria lor; ei mîncau carne înainte de Triptolem, de vreme ce el i-a oprit să o mai mănînce. Nu se poate constata, de altfel, că ei ar fi ţinut cont prea mult de această interdicţie. La banchetele lui Homer, pentru a-şi ospăta musafirii, eroii ucid cîte un bou, aşa cum am ucide azi un purcel de lapte. Cînd citim că Avraam servea un viţel la trei persoane, că Eumeu punea la frigare doi iezi pentru masa lui Ulise şi că tot atîţia a pregătit şi Rebeca pentru masa soţului ei, ne putem da seama ce teribili devoratori de carne erau oamenii acelor timpuri. Pentru a ne imagina mesele celor vechi nu avem decît să privim astăzi la cele ale sălbaticilor; era cît pe-aci să spun ale englezilor!

Cea dintîi turtiţă care a fost mîncată a însemnat o împărtăşanie pentru neamul omenesc. Cînd au început să se fixeze, oamenii au defrişat puţin pămînt în jurul colibei lor, şi acesta a fost mai degrabă o grădină decît un ogor. Puţinul grîu pe care îl culegeau era măcinat între două pietre; se făceau cîteva turtiţe care erau coapte sub cenuşă, pe jăratic sau pe o piatră înfierbîntată, din care nu se mînca decît la ospeţe. Acest obicei vechi, care a fost consacrat la evrei prin Paşti, se păstrează şi azi în Persia şi în Indii. Nu se mănîncă decît pîine fără plămădeală, iar aceste pîinişoare sub formă de foi subţiri se coc şi se consumă la fiecare masă. Oamenii nu

şi-au dat seama să lase pîinea să dospească decît atunci cînd le-a trebuit mai multă, deoarece dospirea se produce rău pentru o cantitate mică.

Ştiu că agricultura pe suprafeţe mai mari o întîlnim deja în vremea patriarhilor. Vecinătatea cu Egiptul trebuie să o fi introdus încă devreme în Palestina. Cartea lui Iov, poate cea mai veche dintre cărţile ce există, vorbeşte despre cultura ogoarelor; sunt socotite cinci sute de perechi de boi printre bogăţiile lui Iov; cuvîntul „pereche" arată că aceşti boi erau împerecheaţi pentru muncă; se spune chiar în mod expres că aceşti boi arau în momentul cînd sabeenii i-au răpit şi ne putem închipui ce suprafaţă de teren trebuie să fi arat cinci sute de perechi de boi.

Toate acestea sunt adevărate, însă nu trebuie să confundăm perioadele de timp. Epoca patriarhală pe care o cunoaştem este foarte îndepărtată de prima epocă. Scriptura numără zece generaţii întregi în aceste secole, cînd oamenii trăiau mult timp. Ce au făcut ei timp de zece generaţii? Nu ştim nimic. Trăind răspîndiţi şi aproape fără să cunoască societatea, abia începuseră să vorbească! Cum ar fi putut să scrie? Şi, în uniformitatea vieţii lor izolate, ce evenimente ne-ar fi putut transmite?

Adam vorbea, Noe vorbea; fie. Adam fusese învăţat de Dumnezeu însuşi. Separîndu-se, copiii lui Noe au părăsit agricultura, iar limba comună a dispărut o dată cu cea dintîi societate. Acest fapt s-ar fi întîmplat chiar dacă nu ar fi existat niciodată Turnul Babel. Au fost cazuri cînd oameni trăind singuri pe insule pustii şi-au uitat propria limbă; rareori, după mai multe generaţii, oamenii îşi păstrează limba iniţială în afara ţării de origine, chiar avînd ocupaţii comune şi trăind între ei într-o comunitate.

Risipiţi în acest vast deşert al lumii, oamenii au recăzut în stupida barbarie în care s-ar fi găsit dacă ar fi fost născuţi de pămînt[89]. Urmînd aceste idei atît de naturale, este uşor de conciliat autoritatea Scripturii cu monumentele antice şi nu suntem obligaţi

să socotim drept poveşti nişte tradiţii la fel de vechi precum popoarele care ni le-au transmis.

În această stare de abrutizare, oamenii trebuiau să trăiască. Cei mai activi, cei mai robuşti, cei care mergeau mereu înainte nu puteau să trăiască decît din fructe şi din vînătoare; ei au devenit aşadar vînători, violenţi şi sîngeroşi; mai apoi, o dată cu vremurile războinice, cuceritori şi uzurpatori. Istoria a pătat aceste monumente cu crimele primilor regi; războiul şi cuceririle nu sunt altceva decît vînători de oameni. După ce i-au cucerit, nu le-a mai rămas decît să-i devoreze. Este tocmai ceea ce succesorii lor au învăţat să facă.

Dar cei mai mulţi oameni, mai puţin activi şi mai paşnici, s-au oprit îndată ce a fost cu putinţă, au adunat turme de vite, le-au domesticit şi le-au făcut docile la glasul omului; pentru a se hrăni, au învăţat să le păzească, să le înmulţească; şi astfel a început viaţa păstorească.

Activitatea productivă a omului se adînceşte o dată cu nevoile care i-au dat naştere. Din cele trei maniere posibile de a trăi, adică vînătoarea, creşterea turmelor şi agricultura, prima pregăteşte corpul pentru forţă, îndemînare, alergare, iar sufletul pentru curaj şi pentru viclenie; ea îl înăspreşte pe om şi-l face feroce. Ţinutul vînătorului nu rămîne multă vreme cel în care el vînează*. Vînatul trebuie urmărit de departe, de aici inventarea călăriei. Acelaşi vînat trebuie lovit cînd goneşte, de aici armele uşoare, praştia,

* Meseria de vînător nu este deloc favorabilă înmulţirii populaţiei. Această observaţie, care a fost făcută cînd insulele Santo-Domingo şi Tortua erau locuite de piraţi, se confirmă prin starea din America de Nord. Constatăm că părinţii nici unei naţiuni numeroase nu au fost vînători prin definiţie; ei au fost cu toţii agricultori sau păstori. În aceste cazuri, vînătoarea trebuie considerată mai puţin ca resursă de subzistenţă, cît un accesoriu al condiţiei de păstori.

săgeata, suliţa. Meşteşugul pastoral, izvor al odihnei şi al pasiunilor leneşe, este unul care îşi este cel mai mult suficient sieşi. Acest meşteşug îi procură omului, aproape fără nici un efort, hrana şi îmbrăcămintea, îi procură chiar şi locuinţa. Corturile primilor păstori erau făcute din piei de animale: cortul care adăpostea chivotul şi altarul lui Moise nu era făcut dintr-un alt fel de ţesătură. Cît priveşte acum agricultura, care s-a născut mai încet, ea ţine de toate ocupaţiile; ea aduce cu sine proprietatea, guvernarea, legile şi, în mod treptat, mizeria şi crimele, inseparabile la specia umană de cunoaşterea binelui şi a răului[90]. Astfel, grecii nu-l priveau pe Triptolem doar ca pe un inventator al unui meşteşug folositor, ci şi ca pe un învăţător şi un înţelept de la care au primit întîia lor organizare şi primele legi. Dimpotrivă, Moise pare să aibă o atitudine de dezaprobare faţă de agricultură, atribuindu-i drept inventator un om rău şi făcînd ca Dumnezeu să-i respingă ofrandele: s-ar putea spune că primul plugar prevestea prin caracterul său efectele nocive ale meşteşugului său. Autorul *Cărţii Facerii* a văzut mai departe decît Herodot.

Acestei împărţiri îi corespund cele trei stadii ale omului, privit din punct de vedere social. Sălbaticul este vînător, barbarul este păstor, omul civilizat este plugar[91].

Aşadar, fie că cercetăm originea meşteşugurilor, fie că observăm primele moravuri, constatăm că totul se raportează, în esenţă, la mijloacele pe care omul le are la îndemînă pentru a se îngriji de subzistenţă; cît priveşte mijloacele care îi adună pe oameni laolaltă, acestea sunt determinate de climat şi de natura solului. Trebuie deci ca prin aceleaşi cauze să explicăm şi diversitatea limbilor, şi opoziţia dintre caracteristicile lor.

Condiţiile climatice blînde, ţările bogate şi fertile au fost cele dintîi populate, dar şi ultimele în care s-au format naţiunile, pentru că acolo oamenii s-au putut îngădui mai uşor unul pe altul şi pentru că nevoile care determină naşterea societăţii s-au făcut resimţite mai tîrziu.

Să ne imaginăm o primăvară perpetuă pe pămînt; să ne închipuim pretutindeni apă, vite, păşuni; să ni-i închipuim pe oameni ieşind din mîinile naturii şi răspîndindu-se dintr-o dată printre toate aceste bogăţii! Nu-mi închipui cum ar fi renunţat ei vreodată la libertatea lor primitivă şi ar fi părăsit viaţa izolată şi pastorală, atît de potrivită cu indolenţa lor naturală*, pentru a-şi impune, fără să fie forţaţi de necesitate, sclavia, muncile grele, mizeriile inseparabile ale stadiului social.

Acela care a dorit ca omul să fie sociabil a atins cu degetul axa universului[92]. La această uşoară mişcare văd cum se schimbă faţa pămîntului şi se hotărăşte vocaţia neamului omenesc: aud de departe strigătele de bucurie ale unei mulţimi fără judecată; văd cum se înalţă palate şi vile; văd cum se nasc artele, legile, comerţul; văd cum se formează popoarele, cum se sting, se desfac, se succed ca valurile mării; îi văd pe oameni adunaţi în cîteva unghere ale locuinţei lor pentru a se devora reciproc, îi văd cum fac un înfricoşător deşert din restul lumii, demn monument al uniunii sociale şi al utilităţii artelor!

Pămîntul îi hrăneşte pe oameni; însă, pe cînd primele nevoi i-au împrăştiat, alte nevoi îi adună la un loc şi doar atunci ajung să vorbească şi să se vorbească despre ei[93]. Ca să nu mă aflu în contradicţie cu mine însumi, trebuie să-mi iau răgazul să mă explic.

---

* Este greu de conceput cît de leneş este omul în mod natural. S-ar putea spune că nu trăieşte decît pentru a dormi, a vegeta, a sta nemişcat; cu greu se hotărăşte să facă pînă şi mişcările care să-l împiedice să moară de foame. Nimic nu menţine atîta pe sălbatici în ataşamentul pentru starea lor decît această plăcută indolenţă. Pasiunile care-l fac pe om neliniştit, prevăzător, activ, nu se nasc decît în cadrul societăţii. A nu face nimic este prima şi cea mai puternică pasiune a omului după aceea de a se conserva. Dacă privim cu atenţie, am vedea că, pînă şi printre noi, fiecare munceşte ca să ajungă la momentele de odihnă; şi acum încă lenea ne face harnici.

Dacă ne întrebăm în ce locuri s-au născut părinţii neamului omenesc, de unde au pornit primele colonii, de unde au venit primele migraţii, nu veţi menţiona zonele climatice blînde ale Asiei Mici, nici ale Siciliei, nici ale Africii, nici chiar ale Egiptului; veţi numi nisipurile Caldeei, stîncile Feniciei. Veţi găsi acelaşi lucru în toate timpurile. China a fost populată de chinezi, dar a fost populată de asemenea şi de tătari; sciţii au inundat Europa şi Asia; munţii Elveţiei revarsă astăzi spre regiunile noastre fertile o colonie perpetuă, care promite să nu sece curînd.

Este firesc, se spune, ca locuitorii unui ţinut ingrat să-l părăsească pentru a ocupa unul mai bun[94]. Foarte bine! Dar de ce acest ţinut mai bun, în loc să forfotească de propriii săi locuitori, le face loc celorlalţi? Pentru a ieşi dintr-un ţinut ingrat, trebuie să te fi aflat mai întîi acolo. De ce atunci atît de mulţi oameni se nasc de preferinţă în asemenea ţinuturi? S-ar putea crede că ţinuturile ingrate nu ar trebui să se populeze decît cu excedentul ţinuturilor fertile, iar noi vedem că se întîmplă invers. Cele mai multe dintre popoarele latine îşi spun aborigene*, în vreme ce marea Grecie, mult mai fertilă, nu a fost populată decît de către străini. Toate popoarele Greciei mărturiseau că-şi trag originea din diverse colonii, în afară de cel al cărui sol era cel mai nefavorabil, adică poporul atic, care se socotea autohton sau născut din sine însuşi. În sfîrşit, fără a mai străpunge noaptea timpurilor, secolele moderne oferă o observaţie decisivă; căci ce climat din lume este mai trist decît acela care a fost numit fabrica neamului omenesc?

Asocierile între oameni sunt în mare parte urmarea accidentelor naturii; diferitele inundaţii, revărsarea mărilor, erupţiile vulcanilor, marile cutremure de pămînt, incendiile provocate de trăsnet, care distrugeau pădurile, tot ceea ce i-a înspăimîntat şi risipit pe

* Aceste nume de *autohtoni* sau *aborigeni* semnifică doar faptul că primii locuitori ai ţării au fost sălbatici, fără societate, fără legi, fără tradiţii şi că au populat acea ţară înainte de a dobîndi vorbirea.

sălbaticii locuitori ai unui ţinut a trebuit mai apoi să-i adune din nou la un loc, pentru a repara împreună pierderile comune. Amintirile nenorocirilor pămîntului, atît de frecvente în timpurile vechi, indică instrumentele de care s-a servit Providenţa pentru a-i forţa pe oameni să se asocieze. Din momentul în care s-au constituit societăţile, marile accidente au încetat şi au devenit mult mai rare; se pare că acest mecanism funcţionează încă: aceleaşi nenorociri care-i adună pe oamenii risipiţi îi împrăştie pe cei care sunt reuniţi.

Mişcarea de revoluţie a anotimpurilor este o altă cauză, mai generală şi mai permanentă, care a trebuit să producă acelaşi efect în zonele climatice expuse la această variaţie. Siliţi să se aprovizioneze pentru iarnă, iată-i pe locuitori în situaţia de a se întrajutora, iată-i constrînşi să stabilească între ei un fel de convenţie. Cînd incursiunile devin cu neputinţă şi asprimea frigului îi ţine pe loc, plictiseala îi leagă la fel de mult ca şi nevoia. Laponii îngropaţi în gheţurile lor, eschimoşii, cel mai sălbatic dintre toate popoarele, se reunesc iarna în cavernele lor, iar vara nu se mai cunosc între ei. Sporiţi cu un grad dezvoltarea şi luminile lor şi-i veţi avea reuniţi pentru totdeauna.

Nici stomacul, nici intestinele omului nu sunt făcute pentru a digera carnea crudă[95]; în general, gustul său nu o suportă. Cu excepţia eschimoşilor, de care tocmai am vorbit, chiar şi sălbaticii îşi frig carnea. La folosul întrebuinţării focului, necesar pentru a fierbe carnea, se adaugă plăcerea pe care acesta o oferă privirii, ca şi încălzirea corpului. Aspectul flăcării, care pune pe fugă animalele, îl atrage pe om*. Oamenii se strîng în jurul unei vetre comune, fac ospeţe; dulcile legături ale obişnuinţei îl apropie pe

* Focul le face o mare plăcere animalelor, ca şi omului, dacă s-au obişnuit cu aspectul lui şi i-au simţit dulcea căldură. Adesea el le este nu mai puţin folositor decît nouă, cel puţin pentru a-şi încălzi puii. Totuşi, n-am auzit niciodată spunîndu-se că vreun animal,

om de semenii lui, iar pe această vatră rustică arde focul sacru care aduce în adîncul inimilor cel dintîi sentiment de omenie.

În ţările calde izvoarele şi rîurile, inegal răspîndite, sunt alte puncte de întrunire, cu atît mai necesare cu cît oamenii pot să se lipsească mai greu de apă decît de foc. Mai ales barbarii, care trăiesc de pe urma turmelor lor, au nevoie de adăpători comune şi istoria celor mai vechi timpuri ne învaţă că, într-adevăr, la locurile de adăpare au început deopotrivă şi tratatele şi certurile lor*. Facilitatea accesului la o sursă de apă poate să reţină mai multă vreme comunitatea locuitorilor în ţinuturi cu apă din abundenţă. Dimpotrivă, în locuri secetoase, a trebuit ca oamenii să coopereze la săparea de fîntîni şi la trasarea canalelor, pentru a adăpa turmele. Oamenii pot fi văzuţi asociindu-se din timpuri aproape imemoriale, căci ţinutul rămînea mereu deşert iar munca omului îl făcea din nou locuibil. Însă tendinţa pe care o avem de a raporta totul la obiceiurile noastre ne conduce aici la cîteva necesare reflecţii.

Starea primară a pămîntului se deosebea mult de cea de astăzi, fie că o vedem înfrumuseţată sau desfigurată de mîna oamenilor. Haosul pe care şi l-au imaginat poeţii în înfăţişarea primară a universului predomina în producţiile lor poetice. În vremurile de mult trecute, cînd schimbările radicale erau frecvente sau cînd

---

sălbatic sau domestic, ar fi dobîndit atîta dibăcie pentru a-şi aprinde un foc, fie şi după exemplul nostru[96]. Iată deci ce sunt aceste fiinţe raţionale care formează, se spune, înaintea omului, o societate trecătoare, dar a căror inteligenţă nu a putut niciodată să se ridice la măiestria de a scoate dintr-o piatră nişte scîntei şi de a le aduna sau măcar de a menţine aprinse nişte focuri abandonate! Pe legea mea, filosofii îşi bat joc de noi pe faţă. Se vede bine din scrierile lor că ne iau drept nişte dobitoci[97].

* Vezi exemplul, şi pentru unele, şi pentru altele, în capitolul 21 al *Cărţii Facerii*, între Avraam şi Abimelec, în legătură cu izvorul legămîntului[98].

mii de accidente schimbau natura solului şi aspectul terenului, totul creştea încîlcit, pomii, legumele, tufişurile, păşunile; nici o specie nu avea timp să pună stăpînire pe terenul care îi convenea cel mai mult şi să le înăbuşe pe celelalte; ele se separau lent, puţin cîte puţin, iar apoi venea pe neaşteptate o răsturnare care amesteca totul.

Între nevoile omului şi roadele pămîntului există un fel de raport, încît este de ajuns ca pămîntul să fie populat şi totul supravieţuieşte; dar mai înainte ca oamenii reuniţi să pună prin lucrările lor comune o balanţă între roadele pămîntului, pentru ca acestea să se menţină toate, a trebuit ca natura să se însărcineze singură cu echilibrul pe care mîna oamenilor îl menţine astăzi[99]; ea menţinea sau restabilea acest echilibru prin schimbări radicale, după cum şi acestea, la rîndul lor, menţin sau restabilesc acest echilibru prin instabilitatea lor. Războiul, care nu domnea încă între oameni, părea să domnească între elementele naturii; oamenii nu dădeau foc la oraşe, nu scobeau mine, nu doborau arbori; natura însă aprindea vulcani, provoca cutremure de pămînt, focul Cerului mistuia păduri. Un trăsnet, un potop, o răbufnire vulcanică făceau atunci în cîteva ore ceea ce sute de mii de braţe de oameni fac astăzi într-un secol[100]. Fără aceste fenomene nu văd cum sistemul ar fi putut să dăinuiască, iar echilibrul să se menţină. În cele două regnuri organizate, speciile mari le-ar fi absorbit în cele din urmă pe cele mici*. Întregul pămînt n-ar mai fi rămas în curînd acoperit decît de arbori şi fiare sălbatice; pînă la urmă totul ar fi pierit.

Apele ar fi pierdut încetul cu încetul circulaţia care înviorează pămîntul. Munţii se degradează şi se micşorează, fluviile duc cu

* Unii pretind[101] că, printr-un fel de acţiune şi reacţiune naturală, diferitele specii ale regnului animal s-au menţinut prin ele însele, într-o balansare perfectă care le-a ţinut loc de echilibru. Se spune că, atunci cînd specia devoratoare s-a înmulţit prea mult în dauna speciei devorate, nemaigăsind mijloace de subzistenţă, a trebuit ca

sine aluviunile, marea se umple şi îşi măreşte întinderea, totul tinde pe nesimţite spre acelaşi nivel; mîna oamenilor opreşte această pornire şi întîrzie această dezvoltare; fără ei, dezvoltarea ar fi mai rapidă iar pămîntul ar fi probabil deja sub ape. Înainte de activitatea omenească, izvoarele rău distribuite erau răspîndite mai inegal, fertilizau mai puţin pămîntul, procurau mai greu apă locuitorilor. Rîurile erau adesea inaccesibile, malurile lor prăpăstioase sau mlăştinoase: nereţinîndu-le în albiile lor ingeniozitatea omenească, ele îşi ieşeau adesea din matcă, se revărsau la dreapta sau la stînga, îşi schimbau direcţia şi cursul, se despărţeau în mai multe braţe; vietăţile le găseau uneori secate, alteori nisipuri mişcătoare le împiedicau să se apropie; rîurile erau ca şi cum nu ar fi existat şi se murea de sete în mijlocul apelor.

Cîte ţinuturi aride nu au devenit locuibile doar cu ajutorul şanţurilor de scurgere şi al canalelor prin care oamenii au orientat fluviile! Aproape întreaga Persie nu se menţine decît prin acest artificiu. China forfoteşte de populaţie datorită numeroaselor canale; fără cele din Olanda, ţinuturile de aici ar fi inundate de mare în absenţa digurilor. Egiptul, cel mai fertil ţinut de pe pămînt, nu este locuibil decît datorită muncii omului[102]. În marile şesuri lipsite de rîuri şi în care solul nu prezintă o înclinare suficientă pentru irigaţii, singura resursă sunt fîntînile. Aşadar, dacă primele popoare despre care se face menţiune în istorie nu locuiau în ţinuturi mănoase sau pe cursuri de apă uşoare, faptul nu înseamnă

---

prima să se diminueze şi să-i lase timp celei de-a doua să se înmulţească; acest mecanism a mers pînă într-acolo încît, furnizînd din nou mijloace de subzistenţă celeilalte, aceasta se diminuează încă o dată, în vreme ce specia devorantă se înmulţeşte din nou. O asemenea oscilare nu mi se pare deloc verosimilă: căci, în acest sistem, trebuie să fi existat un moment în care specia care serveşte de pradă să se fi mărit şi în care cea care se hrăneşte cu ea să fi scăzut; acest fapt mi se pare împotriva oricărei raţiuni.

că aceste zone climatice fericite ar fi fost pustii, ci doar că numeroşii lor locuitori, putînd să se îngăduie unii pe alţii, au trăit mai multă vreme izolaţi în familiile lor şi fără să comunice. Însă în locurile aride unde nu se putea obţine apă decît prin fîntîni, a trebuit ca oamenii să se reunească pentru a le săpa sau cel puţin să se pună de acord cu privire la întrebuinţarea lor. Aceasta a trebuit să fie originea societăţilor şi a limbilor în ţările calde[103].

Aici s-au format primele legături de familie, aici au avut loc primele întîlniri între cele două sexe. Tinerele fete veneau să caute apă pentru gospodărie, tinerii bărbaţi veneau să-şi adape turmele. Aici privirile obişnuite cu mereu aceleaşi lucruri din copilărie au început să observe totul mai cu înduioşare. Inima se tulbura la vederea acestor noi obiecte, o atracţie necunoscută o făcea mai puţin sălbatică, ea simţea plăcerea de a nu fi singură. Apa a devenit pe nesimţite mai necesară, turma era însetată mai des; veneai în grabă şi plecai cu părere de rău. În această epocă fericită, cînd nimic nu delimita orele, nimic nu te obliga să le ţii socoteala, timpul nu avea altă măsurătoare în afară de amuzament şi de plictiseală. Sub bătrîni stejari biruind anii, o tinereţe înflăcărată îşi uita treptat ferocitatea, se îmblînzeau puţin cîte puţin unii pe alţii; străduindu-se să se facă înţeleşi, au învăţat să se explice. Aici s-au făcut primele sărbători, picioarele tresăltau de bucurie, gestul curtenitor nu mai era de ajuns, glasul îl însoţea cu accente pasionate, plăcerea şi dorinţa amestecate se făceau simţite în acelaşi timp amîndouă. Aici a fost, în sfîrşit, adevăratul leagăn al popoarelor, şi din cristalul limpede al fîntînilor au ţîşnit primele licăriri ale iubirii[104].

Cum aşa? Înainte de aceste vremuri oamenii se năşteau din pămînt? Generaţiile se succedau fără ca cele două sexe să se fi unit şi fără ca nimeni să se fi înţeles cu ceilalţi? Nu, existau familii, dar nu existau Naţiuni; existau limbi domestice dar nu existau limbi populare; existau căsătorii, dar nu exista iubire. Fiecare familie îşi era suficientă sieşi şi se perpetua prin propriul său

sînge. Copiii născuţi din acelaşi părinte creşteau împreună şi găseau puţin cîte puţin modalităţi de a se înţelege între ei; sexele se distingeau o dată cu vîrsta, tendinţa naturală era suficientă pentru a-i uni, instinctul ţinea loc de pasiune, obişnuinţa ţinea loc de predilecţie, oamenii deveneau soţ şi soţie fără să fi încetat să fie frate şi soră*. Dar în acest stadiu nu exista nimic destul de însufleţitor ca să dezlege limba, nimic care să poată smulge destul de frecvent accente de pasiune arzătoare pentru a le preschimba în convenţii, ci, s-ar putea spune, existau nevoi rare şi prea puţin urgente care nu-i puteau face pe oameni să conlucreze în activităţi comune: unul începea groapa fîntînii iar altul o termina după aceea, adesea fără să fi avut nevoie de cel mai neînsemnat acord şi uneori chiar fără să se fi văzut. Într-un cuvînt, în ţinuturile cu climat blînd, pe ogoarele fertile, a fost necesară întreaga însufleţire a unor pasiuni plăcute pentru a-i face pe locuitori să înceapă să vorbească. Primele limbi, fiice ale plăcerii şi nu ale nevoii, au purtat multă vreme pecetea părintelui lor; accentul lor seducător nu s-a şters decît o dată cu sentimentele care i-au dat naştere, în vreme ce nevoi nou apărute printre oameni au silit pe fiecare să nu se mai gîndească decît la el însuşi şi să-şi închidă inima înlăuntrul său[106].

* Era obligatoriu ca primii bărbaţi să se fi căsătorit cu surorile lor[105]. În simplitatea primelor moravuri, acest obicei s-a perpetuat fără nici o dificultate, cîtă vreme familiile au rămas izolate şi chiar după reunirea celor mai vechi popoare; însă legea care a abolit acest obicei nu este mai puţin venerabilă doar fiindcă este o instituţie omenească. Cei care nu privesc această lege decît ca pe o legătură stabilită între familii nu observă latura cea mai importantă. În familiaritatea pe care convieţuirea domestică a stabilit-o în mod necesar între cele două sexe, din momentul în care o lege atît de sfîntă ar înceta să se mai adreseze inimilor şi să se impună simţurilor, nu ar mai exista bunăvoinţă între oameni şi cele mai înfricoşătoare moravuri ar cauza repede nimicirea neamului omenesc.

Capitolul al X-lea

Formarea limbilor nordice

Pînă la urmă, toţi oamenii devin asemănători, dar ordinea dezvoltării lor este diferită[107]. În zonele climaterice meridionale, unde natura este generoasă, nevoile oamenilor se nasc din pasiuni, în ţinuturile reci, unde natura este zgîrcită, pasiunile se nasc din nevoi, iar limbile, triste fiice ale necesităţii, sunt marcate de dura lor origine.

Cu toate că omul se obişnuieşte cu intemperiile, cu frigul, cu constrîngerile, chiar şi cu foamea, există totuşi un punct în care natura sucombă. Pradă acestor crude încercări, tot ceea ce este debil piere; ceea ce rămîne se întăreşte şi nu există ceva intermediar între vigoare şi moarte. Iată de unde vine faptul că popoarele nordice sunt atît de robuste[108]; nu clima a fost aceea care le-a făcut robuste de la început, dar clima nu i-a cruţat decît pe cei robuşti, şi nu este de mirare că, de regulă, copiii păstrează buna constituţie a părinţilor lor.

Observăm deja că bărbaţii, mai robuşti, au în mod necesar organe mai puţin delicate, emisiile lor vocale sunt în mod necesar mai aspre şi mai puternice. De altfel, cît este de mare diferenţa între inflexiunile emoţionante care provin din mişcările sufletului şi strigătele pe care le smulg nevoile fizice! În aceste înfiorătoare zone climatice, unde totul este mort timp de nouă luni pe an, unde soarele încălzeşte aerul timp de cîteva săptămîni numai pentru a-i

face pe locuitori să afle de ce bunuri sunt privaţi şi pentru a prelungi nenorocirea lor, în aceste locuri în care pămîntul nu dăruieşte nimic decît cu ajutorul muncii, unde sursa vieţii pare să se afle mai mult în braţe decît în inimă şi unde oamenilor, preocupaţi fără încetare de grija pentru subzistenţă, cu greu le mai trec prin gînd legături mai blînde, în aceste locuri, aşadar, totul se limita la impulsiunea fizică, întîmplarea era aceea care făcea alegerea partenerului, uşurinţa decidea ordinea preferinţelor. Lenevia care hrăneşte pasiunile a făcut loc muncii care le reprimă. Înainte de a trăi fericit, trebuia să te gîndeşti cum să trăieşti. Întrucît nevoia mutuală îi unea pe oameni mai mult decît ar fi făcut-o sentimentul, societatea nu se forma decît prin activitatea productivă[109], pericolul continuu de a pieri nu mai îngăduia oamenilor să se limiteze la limba gesturilor, iar primul cuvînt nu a fost la oamenii nordului *iubeşte-mă*, ci *ajută-mă*.

Cu toate că sunt asemănători, aceşti doi termeni se pronunţă fiecare pe un ton cu totul diferit[110]. La un moment dat, nu a mai fost nimic de simţit, totul trebuia înţeles: nu a mai fost vorba de energie, ci de claritate. Accentul pe care nu-l mai furniza inima era substituit prin articulaţii puternice şi sensibile, şi, dacă în forma limbajului exista deja o oarecare configurare naturală, această configurare contribuia şi ea la duritatea formei limbajului.

Într-adevăr, oamenii nordici nu sunt lipsiţi de pasiuni, dar aceste pasiuni sunt de alt fel[111]. Cele din ţările calde sunt pasiuni voluptuoase, care ţin de iubire şi moliciune. Natura face atîta pentru locuitori, încît ei nu mai au aproape nimic de făcut. Dacă un asiatic are femei şi linişte, el este mulţumit. Dar în Nord, unde locuitorii consumă multă energie pe un sol ingrat, oamenii supuşi atîtor nevoi sunt uşor de iritat; tot ce se face în jurul lor îi neliniştеşte: întrucît nu supravieţuiesc decît cu greu, cu cît sunt mai săraci, cu atît ţin mai mult la puţinul pe care îl au; a te apropia de ei înseamnă a atenta la viaţa lor. De aici le vine acest temperament

irascibil, atît de gata să se întoarcă furios împotriva a tot ceea ce îi răneşte. Astfel, expresiile vocale cele mai naturale sunt la ei cele ale mîniei şi ale ameninţărilor, iar aceste expresii vocale sunt însoţite întotdeauna de articulaţii puternice care le fac să fie dure şi zgomotoase[112].

Capitolul al XI-lea

Reflecţii asupra acestor diferenţe

Iată care sunt, după părerea mea, cauzele fizice cele mai generale ale diferenţei caracteristice între limbile primitive. Limbile Sudului a trebuit să fie vioaie, sonore, accentuate, elocvente şi adesea obscure, datorită energiei lor[113]; cele din Nord a trebuit să fie surde, aspre, articulate, stridente, monotone, clare, datorită mai degrabă cuvintelor în sine decît printr-o bună îmbinare. Limbile moderne, amestecate şi refăcute de o sută de ori, încă mai păstrează ceva din aceste diferenţe. Franceza, engleza, germana sunt limbajul privat[114] al oamenilor care se întrajutorează, care discută între ei cu sînge rece sau al unor oameni impetuoşi care sunt iritaţi; însă slujitorii zeilor, care vestesc poporului misterele sacre, Înţelepţii instituind legi popoarelor, şefii înflăcărînd mulţimea trebuie să vorbească araba sau persana*. Limbile noastre au mai multă pondere cînd sunt scrise decît cînd sunt vorbite şi plăcerea cu care suntem citiţi este mai mare decît aceea cu care suntem ascultaţi. Dimpotrivă, limbile orientale scrise îşi pierd vioiciunea şi căldura. Sensul nu se află decît pe jumătate în cuvinte, întreaga sa forţă se găseşte în accentuare. A judeca geniul orientalilor după scrierile lor înseamnă a voi să pictezi un om după cadavrul lui[115].

Pentru a aprecia corect acţiunile oamenilor, trebuie să-i privim sub toate raporturile lor[116] şi acest fapt este tocmai ceea ce nu

* Turca este o limbă nordică.

suntem deprinşi să facem. Cînd ne transpunem în pielea celorlalţi, o facem întotdeauna după cum ne modificăm noi şi nu aşa cum realmente trebuie să fie aceştia ; iar cînd avem de gînd să-i judecăm potrivit raţiunii, nu facem altceva decît să comparăm prejudecăţile lor cu ale noastre. Un oarecare, pentru că poate să citească puţin araba, surîde răsfoind Coranul : dacă l-ar fi auzit pe Mahomed în persoană predicîndu-i în această limbă elocventă şi cadenţată, cu acest flux sonor puternic şi convingător care seduce urechea înaintea inimii şi înfiorîndu-şi fără încetare cugetările cu un accent de entuziasm, atunci s-ar fi prosternat el însuşi la pămînt strigînd : „O, mare Profet, Trimis al lui Dumnezeu, îndrumă-ne către glorie, către martiriu ! Vrem să învingem sau să murim pentru tine ! ". Fanatismul ni s-a părut întotdeauna ridicol fiindcă nu există printre noi cuvinte profetice care să se facă auzite[117]. Chiar şi fanaticii noştri[118] nu sunt fanatici adevăraţi, ei nu sunt decît nişte şarlatani sau nişte nebuni. Limbile noastre, în loc de inflexiuni pentru inspiraţi, nu au decît strigăte pentru posedaţii de diavol.

BCUJAS/CENTRAL

Capitolul al XII-lea

Originea muzicii

O dată cu primele emisii sonore s-au format şi primele articulaţii sau primele sunete, potrivit genului de pasiune care le dicta şi pe unele, şi pe celelalte[119]. Mînia smulge strigăte ameninţătoare, pe care limba şi palatul le articulează: însă expresia sonoră[120] a tandreţei este mai dulce, glota fiind aceea care o modifică[121], iar această expresie sonoră devine un sunet. Numai că accentele sunt mai frecvente sau mai rare, inflexiunile mai mult sau mai puţin ascuţite, potrivit sentimentului care este implicat. Şi astfel, cadenţa şi sunetele se nasc o dată cu silabele, pasiunea determină toate organele să vorbească şi împodobeşte emisia sonoră cu întreaga lor strălucire; astfel, versurile, cîntarea şi vorbirea au o origine comună. În jurul fîntînilor, despre care am vorbit mai sus[122], primele discursuri au fost şi cele dintîi cîntece: revenirile periodice şi măsurate ale ritmului, inflexiunile misterioase ale accentelor au dat naştere poeziei şi muzicii împreună cu limba sau, mai degrabă, toate acestea nu au fost laolaltă decît limba însăşi, pentru aceste fericite zone climatice şi pentru acele timpuri fericite cînd singurele nevoi urgente ce reclamau concursul celuilalt erau cele născute din inimă.

Primele discursuri, primele legi au fost rostite în versuri[123]; poezia a fost descoperită înaintea prozei; acest fapt a fost necesar, deoarece pasiunile s-au exprimat înaintea raţiunii. La fel s-a întîmplat şi cu muzica; la început nu a existat un alt fel de muzică decît

melodia, nici un alt fel de melodie decît sunetul variat al vorbirii, accentele alcătuiau cîntarea, cantităţile formau măsura şi se vorbea atît prin sunete şi prin ritm, cît şi prin articulaţii şi elemente sonore[124]. A vorbi şi a cînta erau cîndva acelaşi lucru, spune Strabon*; ceea ce demonstrează, adaugă el, că poezia este sursa elocinţei. Ar fi trebuit spus că şi una, şi cealaltă au avut aceeaşi sursă şi nu au fost la început decît unul şi acelaşi lucru. Cît priveşte maniera în care s-au închegat primele societăţi, este oare de mirare că în versuri au fost puse şi primele istorii şi că primele legi erau cîntate? Este oare de mirare că primii gramaticieni şi-au subordonat arta muzicii şi au fost profesori deopotrivă şi pentru una, şi pentru cealaltă**?

O limbă care nu are decît articulaţii şi segmente sonore nu deţine aşadar decît jumătate din bogăţia ei; ea redă idei, este adevărat, dar pentru a reda sentimente, imagini, îi trebuie încă un ritm şi nişte sunete, adică o melodie: iată ce poseda limba greacă şi ce lipseşte limbii noastre.

Suntem mereu uimiţi de efectele prestigioase ale elocinţei, ale poeziei şi ale muzicii pentru greci[127]; aceste efecte nu se mai orînduiesc deloc în capetele noastre, fiindcă noi nu mai resimţim asemenea efecte, şi tot ce putem cîştiga şi ceea ce ne priveşte, văzîndu-le atît de bine atestate, este să facem şi noi la fel şi să le acordăm credit, din complezenţă pentru savanţii noştri***. Burette[129],

---

* *Geographica*, L. I[125].

** *Architas atque Aristoxenes etiam subiectam grammaticen musicae pretaverunt, et eosdem utriusque rei praeceptores fuisse* (...). *Tum Eupolis apud quem Prodamus et musicen et literas docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire nisi literas confitetur.* Quintil., L. I, c. x[126].

*** Fără îndoială, în orice privinţă, trebuie redusă puţin exagerarea grecească, dar ar fi prea mult să ne supunem prejudecăţii moderne şi să împingem reducerea pînă într-acolo încît să ştergem toate

transpunînd cum a putut cu notele muzicii noastre anumite bucăţi din muzica grecească, a avut naivitatea de a pune să se execute aceste bucăţi la Academia de Litere, iar academicienii au avut răbdarea de a le asculta. Admir această experienţă într-o ţară a cărei muzică este indescifrabilă pentru orice altă naţiune. Daţi un monolog dintr-o operă franceză, ca să fie executat de oricare dintre muzicienii străini, şi vă desfid să recunoaşteţi ceva. Şi totuşi, aceiaşi francezi pretind să judece melodia unei ode a lui Pindar, pusă pe muzică acum două mii de ani!

Am citit că odinioară, în America, văzînd efectul uimitor al armelor de foc, indienii adunau de pe jos gloanţele de muschetă, apoi, aruncîndu-le cu mîna şi făcînd din gură un zgomot grozav, se arătau foarte surprinşi că nu au ucis pe nimeni. Oratorii, muzicienii şi savanţii noştri seamănă cu aceşti indieni. Miraculos nu este faptul că nu mai facem cu muzica noastră ceea ce grecii făceau cu a lor, miracol ar fi, dimpotrivă, dacă s-ar produce aceleaşi efecte cu instrumente atît de diferite[130].

---

diferenţele. „Cînd muzica grecilor – spune abatele Terrason[128] – de pe vremea lui Amfion şi a lui Orfeu se afla în situaţia în care este ea astăzi în oraşele cele mai îndepărtate de capitală, ea oprea apele din cursul lor, vrăjea stejarii şi punea în mişcare stîncile. Astăzi, cînd a ajuns la un înalt nivel de perfecţiune, ne place foarte mult, îi pătrundem chiar şi frumuseţile, dar lasă toate lucrurile la locul lor. La fel a fost şi cu versurile lui Homer, poet născut pe vremea cînd încă se mai resimţea copilăria spiritului omenesc, în comparaţie cu versurile celor care l-au urmat. În faţa acestor versuri oamenii s-au extaziat cîndva, dar astăzi ne mulţumim şi să-i socotim buni poeţi pe autorii lor." Nu se poate nega faptul că abatele Terrasson ar fi avut de-a face cîndva cu filosofia, dar cu siguranţă el nu o arată în acest pasaj.

Capitolul al XIII-lea

Despre melodie

Nimeni nu se îndoieşte că omul se modifică prin simţurile sale; dar, întrucît nu distingem aceste modificări, confundăm adesea cauzele între ele; acordăm mult prea multă importanţă senzaţiilor; nu observăm că adesea ele ne afectează nu doar ca senzaţii, ci şi ca semne şi imagini şi că efectele lor morale au de asemenea cauze morale. După cum sentimentele pe care le trezeşte în noi pictura nu vin din partea culorilor, tot aşa nici influenţa pe care muzica o exercită asupra sufletelor noastre nu este deloc consecinţa sunetelor[131]. Culorile frumoase, bine nuanţate, ne produc plăcere cînd le vedem, dar această plăcere ţine doar de senzaţie. Desenul, imitaţia care conferă viaţă şi suflet acestor culori, pasiunile pe care ele le exprimă, iată ce vine să trezească propriile noastre trăiri. Obiectele pe care ele le reprezintă, iată ce ne impresionează. Interesul şi sentimentul nu ţin de culori; trăsăturile unui tablou impresionant ne mişcă de asemenea şi într-o stampă; scoateţi aceste trăsături din tablou şi culorile nu vor mai avea nici un efect[132].

Melodia produce în muzică întocmai ceea ce produce desenul în pictură; ea este aceea care marchează trăsăturile şi figurile pentru care acordurile şi sunetele nu sunt altceva decît un fel de culori; dar, se va spune, melodia nu este decît o succesiune de sunete; fără îndoială; dar desenul nu este nici el altceva decît un aranjament al culorilor. Un orator se serveşte de cerneală pentru a-şi nota scrierile; asta înseamnă că cerneala ar fi un lichid foarte elocvent[133]?

Închipuiţi-vă o ţară în care oamenii nu au nici o idee despre desen, dar unde multă lume, petrecîndu-şi viaţa combinînd, amestecînd, asortînd[134] culorile, ar avea impresia că excelează în pictură. Aceşti oameni ar gîndi despre pictura noastră întocmai ceea ce gîndim noi despre muzica grecilor. Dacă li s-ar vorbi despre emoţia pe care ne-o produc tablourile frumoase şi despre farmecul înduioşării în faţa unui subiect patetic, savanţii lor ar aprofunda imediat materia, ar compara culorile lor cu ale noastre, ar examina dacă verdele nostru este mai tandru sau dacă roşul nostru este mai strălucitor; ar căuta să afle ce culori pot produce plînsul, care altele pot produce mînie!

Burette-ii din acele ţări ar aduna pe cîrpe cîteva petice desfigurate din tablourile noastre; lumea s-ar întreba apoi cu surprindere ce este atît de minunat în acest colorit[135].

Dacă la vreo naţiune vecină cineva ar începe să tragă o linie oarecare, vreun fel de schiţă de desen, orice figură încă imperfectă, toate acestea ar trece drept o mîzgăleală, o pictură capricioasă şi barocă, iar, pentru a conserva bunul gust, lumea ar rămîne la o frumuseţe simplă, care, într-adevăr, nu exprimă nimic, dar care face să strălucească nuanţe frumoase, mari plăci frumos colorate, largi degradeuri de culoare, fără nici o trăsătură de desen.

În sfîrşit, poate că, datorită progresului, s-ar ajunge la experienţa cu prisma[136]. Imediat, vreun artist celebru ar şi stabili pe această bază un frumos sistem. Domnilor, ar spune el, pentru a filosofa cum se cuvine, trebuie să ne urcăm pînă la cauzele fizice! Iată descompunerea luminii, iată toate culorile primitive, iată raporturile lor, proporţiile lor, iată adevăratele principii ale plăcerii pe care v-o provoacă pictura. Toate aceste cuvinte misterioase, desen, reprezentare, formă, sunt o pură şarlatanie a pictorilor francezi, care socot că prin imitaţiile lor dau sufletului nu ştiu ce fel de mişcări, cîtă vreme se ştie că nu există decît senzaţii. Vi se spun tot felul de minuni despre tablourile lor, dar priviţi la pînzele mele!

Pictorii francezi, ar continua el, au observat, probabil, curcubeul ; au putut primi astfel de la natură vreun gust al nuanţei şi un oarecare instinct al coloritului. Eu v-am arătat însă marile, adevăratele principii ale artei. Ce spun eu ale artei ? Ale tuturor artelor, domnilor, ale tuturor ştiinţelor[137]. Analiza culorilor, calculul refracţiilor prismei vă dau singurele raporturi exacte care există în natură, regula tuturor raporturilor. Or, totul în univers nu este decît raport[138]. Ştim deci totul dacă ştim să pictăm, ştim totul dacă ştim să îmbinăm culorile.

Ce am putea spune despre un pictor atît de lipsit de sentiment şi de gust pentru a gîndi în acest fel şi a limita prosteşte la elementul fizic al artei sale plăcerea pe care ne-o produce pictura ? Ce am putea spune despre un muzician care, plin de prejudecăţi asemănătoare, ar avea impresia că armonia este singura sursă a marilor efecte ale muzicii ? L-am trimite pe primul să dea cu culoare lambriurile şi l-am condamna pe celălalt să facă opere franceze[139] !

Aşadar, după cum pictura nu este arta de a combina culori într-un mod agreabil pentru privire, tot astfel nici muzica nu este arta de a combina sunetele într-un mod agreabil pentru ureche[140]. Dacă n-ar exista decît aceste elemente, şi una, şi cealaltă s-ar număra printre ştiinţele naturale şi nu printre artele frumoase. Doar imitaţia[141] ridică o artă la acest rang. Or, ce face ca pictura să fie o artă a imitaţiei ? Desenul ! Ce face din muzică o altă artă ? Melodia !

Capitolul al XIV-lea

Despre armonie

Frumuseţea sunetelor vine de la natură, efectul lor este pur fizic; acesta rezultă din acordul între diferitele particule de aer puse în mişcare de către corpul sonor şi de către toate alicotele[142] sale, poate la infinit; ansamblul[143] produce o senzaţie plăcută. Toţi oamenii universului vor resimţi plăcere la ascultarea unor sunete frumoase; dar dacă această plăcere nu este însufleţită de inflexiunile melodioase care le sunt proprii, ea nu va fi încîntătoare şi nu se va transforma în voluptate. Cele mai frumoase cîntece, cele mai pe placul nostru vor impresiona întotdeauna în chip mediocru o ureche care nu este obişnuită cu ele; aceste cîntece sunt ca o limbă pentru care trebuie să posezi un dicţionar[144].

Armonia propriu-zisă se află într-o situaţie încă şi mai puţin favorabilă. Neposedînd decît frumuseţi convenţionale, ea nu desfată în nici un fel urechile care nu sunt exersate în acest scop[145]; trebuie să avem o lungă obişnuinţă pentru a o simţi şi a o gusta. Urechile rustice nu desluşesc decît un zgomot în consonanţele noastre[146]. Cînd proporţiile naturale sunt alterate, nu este de mirare că plăcerea naturală nu mai există.

Un sunet poartă cu el toate armonicele lui concomitente, în raporturile de forţă şi de interval pe care acestea trebuie să le aibă pentru a da sunetului cea mai perfectă armonie. Adăugaţi la aceasta terţa sau cvinta sau orice altă consonanţă, sau nu adăugaţi, ci dublaţi-o, păstrînd raportul de interval, dar alterîndu-l pe cel al

intensităţii. Întărind o consonanţă, dar nu şi pe celelalte, rupeţi proporţia; dorind să faceţi mai bine ca natura, faceţi de fapt mai rău. Urechile şi gustul vostru sunt alterate de o artă rău înţeleasă. Firește, nu există nici o altă armonie decît unisonul[147].

Dl. Rameau[148] pretinde că tonurile înalte de o anumită simplitate sugerează în mod natural corespondenţele lor joase şi că un om posedînd o ureche bună şi neexersată ar remarca în mod natural aceste sunete joase. Acest fapt reprezintă o prejudecată de muzician, dezminţită de orice experienţă. Nu numai că acela care nu a auzit niciodată nici sunetele joase şi nici armonia nu va găsi niciodată în el însuşi nici această armonie şi nici aceste sunete joase, ci, mai mult, acestea îi vor displăcea dacă ar fi pus să le asculte şi-i va plăcea în schimb mult mai mult simplul unison.

De-am calcula o mie de ani raporturile între sunete şi legile armoniei, cum vom putea face din această artă o artă imitativă, unde vom găsi principiul acestei preţioase imitaţii, cum vom şti pentru ce anume este armonia un semn[149] şi ce este comun între acorduri şi pasiunile noastre?

Dacă ne punem aceeaşi întrebare cu privire la melodie, răspunsul vine de la sine, el se află dinainte în spiritul cititorilor. Imitînd inflexiunile vocii, melodia exprimă suspinele, strigătele de durere sau de bucurie, ameninţările, gemetele; toate semnele vocale ale pasiunilor ţin de domeniul său. Melodia imită accentele limbilor şi turnúrile care sunt rezervate în fiecare limbă anumitor mişcări ale sufletului; ea nu doar imită, ea vorbeşte, iar limbajul său nearticulat, dar viu, ardent, pasionat, are de o sută de ori mai multă energie decît cuvîntul ca atare. Iată de unde provine forţa imitaţiilor muzicale; iată de unde provine puterea cîntecului asupra inimilor sensibile. Armonia poate contribui, în cadrul anumitor sisteme, legînd succesiunea sunetelor prin nişte legi ale modulării, făcînd ca intonaţiile să fie mai juste, oferind urechii o mărturie garantată a acestei justeţi, apropiind şi fixînd de intervalele

consonante şi legate unele inflexiuni nepreţuite[150]. Aducîndu-i astfel unele impedimente melodiei, armonia îi micşorează energia şi expresivitatea ; îi estompează accentul pasionat pentru a-l înlocui cu intervalul armonic ; armonia subordonează faţă de doar două moduri[151] cîntece care ar trebui să prezinte tot atîtea moduri cîte tonuri oratorice există ; ea estompează şi distruge o mulţime de sunete sau de intervale care nu intră în sistemul său ; într-un cuvînt, armonia separă atît de mult cîntecul şi vorbirea, încît aceste două limbaje se înfruntă, se împiedică unul pe altul, îşi diminuează reciproc orice trăsătură de adevăr şi nu se pot reuni fără aberaţie într-un subiect patetic[152]. Aşa se explică de ce poporul socoteşte întotdeauna că este ridicol să se exprime prin cîntec pasiunile puternice şi serioase ; el ştie că în limbile noastre aceste pasiuni nu au deloc inflexiuni muzicale şi că oamenii Nordului, ca şi lebedele de altfel[153], nu mor cîntînd !

Armonia singură este chiar insuficientă pentru expresiile care par să depindă exclusiv de ea. Tunetul, murmurul apelor, vînturile, furtunile sunt prost redate prin simple acorduri. Orice s-ar face, zgomotul singur nu spune spiritului nimic ; trebuie ca obiectele să vorbească pentru a se face înţelese ; este nevoie ca întotdeauna, în orice imitaţie, un anumit tip de discurs să compenseze glasul naturii[154]. Muzicianul care vrea să redea zgomotul prin zgomot se înşală ; el nu cunoaşte nici elementul slab, nici pe cel puternic al artei sale şi gîndeşte fără bun-gust, fără inteligenţă. Determinaţi-l să înţeleagă că trebuie să redea zgomotul prin cîntare ; în loc să pună broaştele să orăcăie[155], ar fi trebuit să le facă să cînte ; căci nu este suficient să imite, trebuie să impresioneze şi să placă, lucruri fără de care dezagreabila sa imitaţie nu înseamnă nimic şi, netrezind nimănui interesul, nu face nici o impresie[156].

Capitolul al XV-lea

Senzaţiile noastre cele mai vii acţionează adesea cu ajutorul unor impresii morale

Atîta vreme cît nu vom vrea să abordăm sunetele decît în perspectiva tulburării pe care ele o exercită asupra nervilor noştri, nu vom putea obţine adevăratele principii ale muzicii şi ale puterii pe care ea o exercită asupra inimilor[157]. În cadrul melodiei, sunetele nu acţionează asupra noastră ca simple sunete, ci ca semne ale afecţiunilor şi ale sentimentelor noastre; în acest mod ele declanşează în noi mişcările pe care le exprimă şi a căror imagine o recunoaştem. Ceva din acest efect moral se poate observa pînă şi la animale. Lătratul unui cîine atrage un altul. Dacă pisica mea mă aude cum imit un mieunat, imediat o văd atentă, neliniştită, agitată. Cînd îşi dă seama că eu imit glasul semenului său, se întinde la loc şi rămîne liniştită. Cum se explică această diferenţă de impresie de vreme ce nu există nimic în excitarea fibrelor şi de vreme ce ea însăşi se înşelase la început?

Dacă impactul maxim pe care îl exercită asupra noastră senzaţiile noastre nu se datorează unor cauze morale, de ce suntem atunci atît de sensibili la unele impresii care sunt nule pentru barbari? De ce piesele muzicale cele mai mişcătoare pentru noi nu sunt decît un zgomot fără rost în urechile unui caraibian? Sunt oare nervii lui de o altă natură decît ai noştri? De ce nervii lor nu

sunt impresionaţi la fel ca ai noştri, sau de ce aceleaşi impresii îi afectează atît de mult pe unii şi atît de puţin pe alţii?

Ca dovadă a puterii fizice a sunetelor este citată vindecarea pişcăturilor de tarantulă. Însă acest exemplu dovedeşte exact contrariul. Nu este nevoie nici de sunete absolute, nici de aceleaşi arii pentru a-i vindeca pe toţi aceia care sunt pişcaţi de această insectă; pentru fiecare dintre ei este nevoie de ariile unei melodii care să-i fie cunoscută şi de fraze pe care să le înţeleagă. Unui italian îi trebuie arii italieneşti, unui turc i-ar trebui arii turceşti. Fiecare nu este afectat decît de accente care îi sunt familiare, nervii lui nu le acceptă decît în măsura în care spiritul său i le pune la dispoziţie: trebuie ca el să înţeleagă limba care i se vorbeşte pentru ca ceea ce i se spune să-l poată pune în mişcare[158]. Cantatele lui Bernier[159], se spune, au vindecat de febră un muzician francez, dar aceleaşi cantate l-ar fi îmbolnăvit de febră pe un muzician dintr-o altă naţiune.

Şi în privinţa celorlalte simţuri, pînă la cel mai rudimentar dintre toate, se pot observa aceleaşi diferenţe. Să ne imaginăm că un om, aşezîndu-şi mîna şi fixîndu-şi ochii pe unul şi acelaşi obiect, îl crede, pe rînd, cînd animat, cînd inanimat; cu toate că simţurile sunt impresionate la fel, totuşi, cît de mare este schimbarea în privinţa impresiei! Rotunjimea, culoarea albă, consistenţa, căldura plăcută, rezistenţa elastică, umflarea ritmică nu îi vor transmite decît o palpare plăcută dar insipidă dacă omul n-ar şti că sub mîna lui simte cum palpită şi bate o inimă plină de viaţă[160].

Nu cunosc decît un singur simţ ale cărui afecţiuni nu implică nimic de natură morală: este simţul gustului. Astfel, lăcomia a fost întotdeauna viciul dominant doar la oamenii care nu au nici o sensibilitate.

Cel care vrea să filosofeze despre forţa senzaţiilor trebuie deci să înceapă prin a separa de impresiile pur senzoriale impresiile intelectuale şi morale pe care le primim pe calea simţurilor; primele nu sunt pentru impresiile morale decît nişte cauze

întîmplătoare. Trebuie să evite de asemenea eroarea de a atribui obiectelor sensibile o putere pe care acestea nu o au sau pe care o primesc din partea afecţiunilor sufleteşti pe care ele le reprezintă. Culorile şi sunetele au o mare putere în calitate de reprezentări şi de semne, dar nu reprezintă mai nimic în calitate de simple obiecte ale simţurilor. Anumite succesiuni sau acorduri mă vor amuza, poate, pentru o clipă; dar pentru a mă încînta şi înduioşa trebuie ca aceste succesiuni să îmi ofere ceva care nu este nici sunet, nici acord, şi care să mă impresioneze împotriva propriei mele voinţe. Chiar şi cîntecele care nu sunt decît agreabile şi nu spun nimic ne plictisesc; căci nu atît urechea este aceea care poartă plăcerea către inimă, cît inima este cea care poartă plăcerea spre ureche[161]. Cred că, dezvoltînd mai bine aceste idei, vom scăpa de raţionamente prosteşti asupra muzicii vechi. În acest secol însă, în care lumea se străduieşte să prezinte drept ceva material toate operaţiile sufletului şi să retragă orice moralitate sentimentelor omeneşti, tare mă tem ca nu cumva noua filosofie să devină la fel de funestă atît bunului-simţ, cît şi virtuţii[162].

Capitolul al XVI-lea

Despre falsa analogie între culori şi sunete

Nu există nici un fel de absurditate căreia să nu i se fi făcut loc în consideraţiile privitoare la artele frumoase. Unii au găsit în analiza sunetului aceleaşi raporturi ca în analiza luminii. Imediat lumea a adoptat cu entuziasm această analogie, fără a se mai preocupa de experienţă sau de raţiune. Spiritul sistematic le-a încurcat pe toate şi, în lipsa putinţei de a picta pentru urechi, s-a crezut de cuviinţă să se cînte pentru ochi. Am văzut şi eu acel faimos clavecin despre care se pretindea că face muzică cu ajutorul culorilor; a nu vedea că efectul culorilor consistă în permanenţa lor iar cel al sunetelor în succesiunea lor înseamnă de fapt o slabă cunoaştere a operaţiilor naturale[163].

Toate bogăţiile coloritului se desfăşoară în mod simultan pe întreaga suprafaţă a pămîntului. Totul este văzut din prima clipă; însă cu cît privim mai mult, cu atît suntem mai încîntaţi. Nu trebuie decît să contemplăm şi să admirăm fără încetare.

Nu la fel stau lucrurile cu sunetul: natura nu îl analizează şi nu separă armonicele; dimpotrivă, natura ascunde sunetele sub aparenţa unisonului[164]; sau, dacă uneori ea separă armonicele în cîntecul modulat al omului, în ciripitul unor păsări, o face în mod succesiv, una după alta; natura inspiră cîntece şi nu acorduri, ea dictează melodia şi nu armonia. Culorile sunt podoaba obiectelor inanimate; orice materie este colorată; sunetele anunţă mişcarea,

vocea articulată anunţă însă o fiinţă sensibilă. Nu flautistul automat[165] cîntă de fapt din flaut, ci mecanicul care a măsurat puterea vîntului şi a făcut să i se mişte clapele.

Astfel, fiecare simţ îşi are propriul său cîmp de acţiune. Cîmpul de acţiune al muzicii este timpul, cel al picturii este spaţiul[166]. A aduna laolaltă sunetele auzite în timp sau a înşirui culorile una după alta înseamnă a schimba economia lor, înseamnă a pune ochiul în locul urechii şi urechea în locul ochiului.

Afirmaţi: după cum fiecare culoare este determinată de unghiul de refracţie al razei care o determină, tot aşa fiecare sunet este determinat de numărul vibraţiilor unui corp într-un timp dat. Or, raporturile dintre aceste unghiuri şi aceste numere fiind aceleaşi, analogia este evidentă. Fie cum spuneţi, însă această analogie ţine de raţiune şi nu de senzaţie, şi nu despre acest fapt este vorba. Mai întîi, că unghiul de refracţie este sensibil şi măsurabil, dar numărul vibraţiilor, nu. Corpurile sonore, supuse acţiunii aerului, îşi schimbă neîncetat dimensiunile şi sunetele. Culorile sunt durabile, sunetele însă dispar şi nu avem niciodată certitudinea că cele care renasc sunt aceleaşi cu cele care se sting. Mai mult însă, fiecare culoare este absolută, independentă, în timp ce fiecare sunet nu este pentru noi decît relativ şi nu se distinge decît prin comparaţie. Un sunet nu are prin el însuşi nici o caracteristică absolută care să-l facă să fie recunoscut: este grav sau acut, puternic sau slab în raport cu un altul; el nu este în sine nimic din toate acestea. În sistemul armonic, un sunet oarecare nu este nimic din punct de vedere natural, el nu este nici tonic, nici dominant, nici armonic, nici fundamental, pentru că toate aceste proprietăţi nu sunt decît nişte raporturi şi pentru că, întrucît întregul sistem poate varia de la grav pînă la acut, fiecare sunet îşi schimbă ordinea şi locul în cadrul sistemului, după cum şi sistemul îşi schimbă gradul[167]. Proprietăţile culorilor nu consistă însă în raporturi. Galbenul este galben indiferent de roşu sau de albastru, este o culoare sensibilă

şi recognoscibilă peste tot şi, din momentul în care fixăm unghiul de refracţie care îl produce, vom fi siguri că vom obţine întotdeauna acelaşi galben.

Culorile nu se află în corpurile colorate, ci în lumină; pentru a vedea un obiect trebuie să îl luminăm. Sunetele au şi ele nevoie de un mobil şi, pentru ca ele să existe, trebuie ca un corp sonor să fie pus în mişcare. Acest fapt este un alt avantaj în favoarea vederii, căci perpetua emanaţie a astrelor este instrumentul natural care acţionează asupra ei, în vreme ce, de la sine, natura dă naştere la puţine sunete şi, în cazul în care nu admitem armonia sferelor celeste[168], este nevoie de fiinţe vii pentru a le produce.

Deducem de aici că pictura este mai aproape de natură şi că muzica ţine mai mult de arta umană. Observăm de asemenea că una trezeşte un interes mai mare decît cealaltă, şi anume pentru că muzica îi apropie mai mult pe oameni între ei şi ne dă întotdeauna o anumită idee despre semenii noştri. Pictura este adesea moartă şi inanimată; ea vă poate transporta în fundul unui deşert, dar îndată ce semnele vocale vă izbesc auzul, ele vă anunţă o fiinţă asemănătoare cu voi; ele sunt, ca să spunem aşa, organe ale sufletului şi, dacă vă străpung în acest chip singurătatea, ele vă spun că nu mai sunteţi singur. Păsările fluieră, doar omul cîntă, şi nu putem auzi un cîntec sau o simfonie fără să ne spunem imediat: în preajmă se află o altă fiinţă sensibilă[169]!

Unul din cele mai mari avantaje ale muzicianului este acela de a putea picta lucrurile care nu pot fi auzite, în vreme ce pictorului îi este cu neputinţă să reprezinte lucruri pe care nu le poate vedea, iar aspectul cel mai miraculos al unei arte care nu acţionează decît cu ajutorul mişcării consistă în a putea să prelucreze această mişcare pînă la a reuşi să sugereze imaginea repausului. Somnul, liniştea nopţii, singurătatea şi chiar tăcerea sunt cuprinse în tablourile muzicale. Se ştie că sunetul poate produce efectul tăcerii iar tăcerea efectul zgomotului, ca atunci cînd adormim în timpul unei

lecturi egale şi monotone şi ne trezim în clipa cînd aceasta încetează[170]. Muzica acţionează însă într-un chip mult mai intim asupra noastră, trezind în noi, cu ajutorul unuia dintre simţuri, trăiri asemănătoare cu acelea care pot fi trezite printr-un alt simţ şi, întrucît raportul nu poate fi sensibil decît dacă impresia este puternică, pictura, lipsită de această forţă, nu poate inspira muzicii imitaţiile pe care muzica le poate scoate din pictură. Chiar dacă întreaga natură este adormită, cel care o contemplă nu doarme, iar arta muzicianului constă în a substitui imaginea sensibilă a obiectului cu cea a mişcărilor pe care prezenţa sa le trezeşte în inima celui care contemplă. Muzicianul nu numai că va agita marea, va însufleţi flăcările unui incendiu, va face să curgă pîraiele, să cadă ploaia şi să se umfle şuvoaiele, ci va zugrăvi şi oroarea unui deşert înfricoşător, va întuneca zidurile unei închisori subterane, va calma furtuna, va face ca văzduhul să fie din nou calm şi senin şi va răspîndi din orchestră o prospeţime nouă deasupra crîngului. El nu va reprezenta lucrurile în mod direct, ci va trezi în suflet aceleaşi sentimente pe care le avem văzîndu-le[171].

BCUIAŞI/CENTRALĂ

Capitolul al XVII-lea

O eroare a muzicienilor dăunătoare pentru arta lor

Observaţi cum totul ne conduce din nou şi fără încetare către efectele morale despre care am vorbit; muzicienii care nu abordează puterea sunetelor decît cu ajutorul aerului şi al impresionării fibrelor (auditive) sunt departe de a cunoaşte în ce rezidă forţa acestei arte. Cu cît apropie mai mult arta muzicală de impresiile pur fizice, cu atît ei se depărtează mai mult de originea ei şi cu atît mai mult îi răpesc din energia ei primară. Părăsind accentul vocal şi ataşîndu-se de principiile armonice, muzica devine mai zgomotoasă pentru ureche şi mai puţin plăcută pentru inimă. Muzica a încetat deja să vorbească, în curînd nici nu va mai cînta, iar atunci, cu toate acordurile şi cu toată armonia ei, nu va mai avea nici un efect asupra noastră[172].

Capitolul al XVIII-lea

Sistemul muzical al grecilor nu avea nici o legătură cu al nostru

Cum s-au petrecut oare schimbările? Prin intermediul unei modificări naturale a caracterului limbilor. Se ştie că armonia noastră este o invenţie gotică[173]. Cei care pretind că regăsesc sistemul grecilor în sistemul nostru îşi bat joc de noi. Sistemul grecilor nu cunoştea deloc armonica în accepţiunea pe care i-o dăm noi decît atît cît era nevoie pentru a fixa acordul instrumentelor pe consonanţe perfecte. Toate popoarele care cunosc instrumentele cu coarde sunt obligate să le acordeze cu ajutorul consonanţelor; cei care nu cunosc instrumentele cu coarde au în cîntecele lor inflexiuni pe care noi le numim false, deoarece nu se potrivesc cu sistemul nostru şi nu le putem nota. Acest fapt a fost observat cu privire la cîntecele sălbaticilor din America[174] şi acelaşi lucru ar fi trebuit remarcat şi cu privire la diferitele intervale ale muzicii grecilor, dacă această muzică ar fi fost studiată cu mai puţină părtinire pentru muzica noastră.

Grecii divizau diagrama lor în tetracorduri[175], aşa cum noi divizăm claviatura noastră în octave, iar aceste diviziuni se repetau identic cu fiecare tetracord, la fel cum la noi se repetă cu fiecare octavă; această similitudine nu a putut fi conservată în unitatea modului armonic şi nici n-ar fi putut să fie măcar imaginată. Dar, întrucît atunci cînd vorbim trecem prin intervale mai mici decît atunci cînd cîntăm, a fost cu totul natural ca ei să privească repetiţia

tetracordurilor în melodia lor orală aşa cum privim noi repetiţia octavelor în melodia noastră armonică.

Grecii nu au recunoscut drept consonanţe decît pe acelea numite de noi consonanţe perfecte; ei au lăsat în afara acestui număr terţele şi sextele. De ce? Pentru că, în măsura în care intervalul cu ton minor le era necunoscut sau cel puţin exclus din practică, iar consonanţele lor nu erau deloc temperate, toate terţele majore erau la ei prea mari pentru o comă, terţele minore erau prea mici pentru o comă şi, în consecinţă, sextele majore şi cele minore erau reciproc alterate. Să ne imaginăm acum ce noţiuni despre armonie puteau avea ei şi ce moduri armonice se pot stabili izgonind terţele şi sextele din numărul consonanţelor! Dacă măcar consonanţele pe care le admiteau le-ar fi fost cunoscute într-o accepţiune cu adevărat armonică, ei le-ar fi presupus cel puţin pe baza cîntecelor lor, consonanţa tacită a secvenţelor armonice[176] fundamentale ar fi împrumutat numele ei secvenţelor diatonice pe care acestea li le-ar fi sugerat. Departe de a fi avut mai puţine consonanţe decît noi, ei ar fi avut, dimpotrivă, mai multe şi, preocupaţi, de exemplu, de secvenţa gravă[177] *do-sol*, ar fi dat numele de consonanţă secundei *do-re*.

Dar, se va spune, atunci de ce aveau grecii secvenţe diatonice? Datorită unui instinct care, într-o limbă accentuată şi cîntată, ne împinge să alegem inflexiunile cele mai comode: căci, între modificările foarte puternice care trebuie impuse glotei pentru a intona în mod continuu marile intervale ale consonanţelor şi dificultatea de a regla intonaţia în raporturile foarte artificiale ale intervalelor mai slabe, organul vocal menţinea întotdeauna o medie şi cădea în mod natural pe intervale mai mici decît consonanţele şi mai simple decît coma; acest fapt nu constituia o piedică pentru ca intervalele mai slabe să nu-şi găsească întrebuinţarea în genurile mai patetice.

Capitolul al XIX-lea

Cum a degenerat muzica

Pe măsură ce limba se perfecţiona, melodia, impunîndu-şi noi reguli, pierdea pe nesimţite vechea ei energie, iar calculul intervalelor a înlocuit fineţea inflexiunilor. Astfel, puţin cîte puţin, a dispărut practica genului enarmonic[178]. Cînd teatrele au luat o formă regulată, nu s-a mai cîntat decît pe moduri precise şi, pe măsură ce regulile de imitare s-au multiplicat, limba imitativă s-a slăbit[179].

Studiul filosofiei şi progresul judecăţii au perfecţionat gramatica, au îndepărtat din limbă acel ton viu şi pasionat care la început o făcuse să fie atît de melodioasă. Încă de pe vremea lui Menalippides şi a lui Philoxenes, simfoniştii, care la început erau la dispoziţia poeţilor şi nu executau decît la indicaţia şi, ca să spunem aşa, după dictarea lor, au devenit independenţi, iar de această necuviinţă se plînge atît de amar Muzica într-o comedie de Pherecrates, din care Plutarh ne-a conservat un pasaj[180]. Şi astfel, începînd să nu mai fie destul de aderentă la discurs, melodia a dobîndit o existenţă separată, iar muzica a devenit mai independentă de cuvinte. Tot atunci şi-au încetat existenţa şi acele lucruri minunate pe care muzica le producea pe cînd nu era decît accentul şi armonia poeziei şi cînd ea a dăruit poeziei această putere asupra pasiunilor pe care vorbirea nu o mai exersa decît asupra raţiunii. De asemenea, îndată ce Grecia s-a umplut de sofişti şi de filosofi, nu au mai trăit nici poeţi, nici muzicieni celebri. Platon însuşi, invidios pe Homer şi pe Euripide, l-a vorbit de rău pe primul şi nu a fost în stare să-l imite pe cel de-al doilea[181].

În curînd, aservirea oamenilor a adăugat influenţa sa la cea a filosofiei. Grecia în lanţuri a pierdut acel foc care nu încălzeşte decît sufletele libere şi nu a mai găsit, pentru a-şi lăuda tiranii, tonul cu care îşi cîntase odinioară eroii. Amestecul romanilor a slăbit şi mai mult ceea ce rămăsese în limbaj armonie şi accent. Latina, limbă mai surdă şi mai puţin muzicală, a făcut rău muzicii adoptînd-o. Modulaţia melodică întrebuinţată în capitală a alterat-o puţin cîte puţin pe cea din provincii; teatrele din Roma au dăunat celor din Atena. Cînd Nero cîştiga premii[182], Grecia încetase să le mai merite, iar aceeaşi melodie, împărţită între două limbi, se potrivea tot atît de puţin şi uneia, şi celeilalte[183].

A venit în cele din urmă şi catastrofa care a distrus progresele spiritului omenesc, fără să înlăture şi viciile care le însoţeau. Inundată de barbari şi stăpînită de ignoranţi, Europa a pierdut în acelaşi timp ştiinţele, artele, dar şi instrumentul universal şi al unora, şi al celorlalte, adică o limbă armonioasă şi perfecţionată. Aceşti oameni grosolani pe care i-a zămislit Nordul au deprins pe nesimţite toate urechile cu asprimea organului lor (fonator); expresia lor vocală dură şi lipsită de accent era zgomotoasă fără să fie sonoră. Împăratul Iulian compara vorbirea galilor cu orăcăitul broaştelor[184]. Toate articulaţiile lor fiind atît de aspre încît emisiile lor sonore erau nazale şi surde, ei nu puteau să dea cîntecului lor decît un singur fel de strălucire, care consta în a întări sunetul vocalelor pentru a acoperi abundenţa şi duritatea consoanelor.

Acest cîntec zgomotos, legat de inflexibilitatea organului (fonator), i-a obligat pe noii veniţi şi popoarele subjugate de ei, care îi imitau, să-şi modereze toate sunetele pentru a le face înţelese. Articularea greoaie şi sunetele înăsprite au contribuit în egală măsură la îndepărtarea din melodie a oricărui sentiment al măsurii şi al ritmului. Întrucît ceea ce era mai greu de pronunţat a fost întotdeauna trecerea de la un sunet la altul, nu le-a mai rămas de făcut altceva decît să insiste asupra fiecărui sunet cît mai mult posibil, să-l amplifice, să-l facă să strălucească cît mai mult cu

putinţă. Cîntecul nu a mai fost în curînd decît o suită plictisitoare şi lentă de sunete tărăgănate şi ţipate, fără blîndeţe, fără măsură şi fără graţie; iar dacă vreo cîţiva savanţi spuneau că ar trebui să respecte vocalele lungi şi pe cele scurte din cîntecul latin, este sigur cel mult că versurile erau cîntate la fel ca şi proza şi că nu se mai punea problema picioarelor metrice, a ritmurilor şi nici a vreunei specii de cîntec cu măsură[185].

Despuiat astfel de orice melodie şi bazîndu-se doar pe forţa şi durata sunetelor, cîntecul a trebuit pînă la urmă să sugereze mijloacele de a-l face încă şi mai sonor cu ajutorul consonanţelor. Mai multe secvenţe sonore, menţinînd fără încetare la unison nişte sunete cu o durată nelimitată, au găsit din întîmplare cîteva acorduri care, intensificînd zgomotul, l-au făcut să pară agreabil, şi astfel a început practica discantului[186] şi a contrapunctului.

Nu-mi dau seama cîte secole s-au învîrtit muzicienii în jurul unor probleme fără rost, pe care efectul cunoscut al unui principiu necunoscut i-a făcut să le agite mereu. Cititorul cel mai neobosit nu ar putea suporta în scrierile lui Jean de Muris[187] vorbăria din opt sau zece mari capitole ca să afle dacă, în intervalul octavei segmentate în două consonanţe, cvinta sau cvarta trebuie să ocupe poziţia gravei; patru sute de ani mai tîrziu, la Bontempi[188] găsim încă enumerări nu mai puţin plictisitoare ale tuturor başilor pe care trebuie să-i poarte sexta în locul cvintei. Totuşi, armonia şi-a găsit pe nesimţite calea pe care i-a prescris-o analiza, pînă cînd, în cele din urmă, invenţia modului minor şi a disonanţelor a introdus arbitrarul de care ea este plină şi pe care doar prejudecata ne împiedică să-l remarcăm*.

---

* Raportînd orice armonie la acest principiu foarte simplu al rezonanţei coardelor în alicotele[189] lor, dl. Rameau fundamentează modul minor şi disonanţa pe pretinsa lui experienţă conform căreia o coardă sonoră în mişcare face să vibreze alte coarde mai lungi la a douăsprezecea sau la a şaptesprezecea sa majoră de la gravă. Aceste coarde,

Melodia fiind uitată iar atenţia muzicianului fiind îndreptată în întregime către armonie, totul s-a orientat puţin cîte puţin spre acest nou obiect; genurile muzicale, modurile, gama, totul a primit noi înfăţişări; succesiunile armonice au fost de acum cele care au reglat desfăşurarea părţilor. Această mişcare uzurpînd numele de melodie, pe bună dreptate au fost contestate în această nouă melodie trăsăturile mamei ei; iar sistemul nostru muzical, devenind astfel prin regres pur armonic, nu este de mirare că accentul oral a suferit şi că muzica a pierdut pentru noi aproape întreaga sa energie.

Iată cum cîntecul a devenit prin regres o artă în întregime separată de vorbirea în care îşi are originea, cum armonicele sunetelor au făcut să fie uitate inflexiunile glasului şi cum, în sfîrşit, limitată la efectul pur fizic al concordanţei între vibraţii, muzica s-a văzut lipsită de efectele morale pe care ea le producea cînd era de două ori glasul naturii[192].

---

după el, vibrează şi trepidează pe întreaga lor lungime, dar nu intră în rezonanţă. Avem de-a face, mi se pare, cu o fizică ieşită din comun: este ca şi cum am spune că soarele străluceşte, dar nu vedem nimic. Aceste coarde mai lungi, redînd doar sunetul cel mai acut, întrucît se divizează, vibrează şi intră în rezonanţă cu unisonul acestuia, îşi confundă sunetul cu acesta şi par să nu mai reproducă nici un sunet. Eroarea lui Rameau constă în a fi crezut că le observă vibrînd în întreaga lor lungime şi în a nu fi luat în seamă articulaţiile. Două coarde sonore formînd un interval armonic pot face să se audă sunetul lor fundamental la gravă, chiar fără o a treia coardă; aceasta este o experienţă cunoscută şi confirmată de dl. Tartini[190]; fiecare coardă nu are însă un alt sunet fundamental decît cel care îi este propriu; ea nu poate face să intre în rezonanţă, nici să vibreze multiplele sale, ci doar unisonul şi alicotele sale. Aşadar, întrucît sunetul nu are altă cauză decît vibraţiile corpului sonor şi întrucît acolo unde cauza acţionează în mod liber efectul urmează întotdeauna, a separa vibraţiile de rezonanţă înseamnă a spune o absurditate[191].

Capitolul al XX-lea

Raporturile dintre limbi şi formele de conducere a societăţii[193]

Aceste progrese nu sunt nici întîmplătoare, nici arbitrare, ele ţin de instabilitatea lucrurilor. Limbile se formează în mod natural pe baza nevoilor oamenilor ; ele se schimbă şi se alterează potrivit schimbărilor aceloraşi nevoi. În timpurile vechi, cînd pasiunea ţinea loc de forţă publică, elocinţa era necesară. La ce ar servi elocinţa astăzi, cînd forţa publică ţine loc de persuasiune ? Nu mai este nevoie nici de artă, nici de vorbire figurată pentru a spune : *Aceasta îmi este voinţa !*[194] Ce discursuri rămîn deci de rostit în faţa poporului întrunit ? Predicile ![195] Ce importanţă are pentru cei care le rostesc dacă vor convinge sau nu poporul, de vreme ce nu acesta face numirile în funcţii ? Limbile populare ne-au devenit la fel de perfect inutile ca şi elocinţa ! Societăţile au îmbrăcat ultima lor formă ; nimic nu se mai schimbă decît cu tunul şi cu banii[196] şi, cum nu mai avem nimic de spus poporului în afară de *daţi bani !*, o spunem prin afişe la colţul străzilor sau trimiţînd soldaţi prin case. Nu trebuie să întruneşti pe nimeni pentru aceasta ; dimpotrivă, supuşii trebuie ţinuţi împrăştiaţi, iată cea dintîi maximă a politicii moderne.

Există limbi favorabile libertăţii, acestea sunt limbile sonore, prozodice, armonioase, în care discursul se distinge de la depărtare. Limbile noastre sunt făcute pentru mormăitul printre divane[197]. Predicatorii noştri se zbuciumă, năduşesc prin temple fără să se

ştie nimic din ce spun. După ce s-au istovit de ţipat timp de o oră, pleacă de la amvon pe jumătate morţi[198]. Fireşte, nu le-a fost uşor să-şi dea atîta osteneală.

La cei vechi, oamenii se făceau înţeleşi cu uşurinţă de către popor în piaţa publică; vorbeau o zi întreagă fără să se simtă stingheriţi. Generalii îşi ţineau cuvîntările în faţa trupelor; oamenii îi ascultau iar ei nu se extenuau deloc. Istoricii moderni care au voit să pună cuvîntări în istoriile lor au stîrnit bătaia de joc a cititorilor. Să ne închipuim un om cuvîntînd în franceză înaintea poporului din Paris, în piaţa Vendôme. De-ar fi să ţipe cît îl ţin puterile, s-ar auzi că ţipă dar nu s-ar distinge nici un cuvînt. Herodot citea din istoriile sale înaintea popoarelor Greciei reunite în aer liber şi totul răsuna de aplauze[199]. Astăzi, academicianul care citeşte un memoriu într-o zi de întrunire publică este auzit cu greu în fundul sălii. Dacă actorii ambulanţi sunt mai puţin numeroşi în Franţa decît în Italia, aceasta nu este pentru că în Franţa ei ar fi mai puţin ascultaţi, ci doar pentru că nu sunt înţeleşi atît de bine. Dl. d'Alembert este de părere că am putea declama recitativul francez după moda italienească[200]; ar trebui în acest caz să-l declamăm la ureche, altfel nu s-ar înţelege absolut nimic. Or, eu afirm că orice limbă prin care nu te poţi face înţeles poporului întrunit în adunare publică este o limbă de sclavi; este cu neputinţă ca un popor să rămînă liber şi să vorbească o asemenea limbă[201].

Voi încheia aceste reflecţii, superficiale dar putînd da naştere unora mai profunde, pornind de la pasajul care mi le-a sugerat:

Ar constitui materia unei abordări destul de filosofice faptul de a observa şi de a arăta prin exemple cît de mare este influenţa pe care caracterul, obiceiurile şi interesele unui popor o exercită asupra limbii sale[*].

---

* *Remarques sur la „Gram. génér. et raison."*, de dl. Duclos, p. 11[202].

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note şi comentarii
la *Eseu despre originea limbilor*

Capitolul I

1. În acest prim capitol, Rousseau încearcă să dovedească prioritatea factorului material al limbajului. Prin *formă*, el înţelege suportul material al vorbirii, care este anterior semnificaţiei de natură spirituală. „Cauzele naturale" ale formei limbajului ţin de materie, care este exterioară spiritului şi lipsită de semnificaţie, preexistentă în spiritul omului prin intermediul sistemului senzorial, şi în special al auzului şi al vederii. Mai trebuie remarcat în acest pasaj faptul că Rousseau echivalează la acest nivel limbajul cu faptul de a vorbi (*parole*), observaţie aflată în concordanţă cu partea cea mai consistentă din teoriile lingvistice moderne care privilegiază „vorbirea" faţă de alte ipostaze teoretice ale limbajului (sistemul, norma, textul etc.).

2. Comunicarea gestuală a fost dezbătută pe larg în epocă de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1747), partea a II-a, secţ. I, cap. I şi IV, lucrare din care Rousseau împrumută multe idei şi ipoteze. Din punct de vedere istoric, Platon, în dialogul *Cratylos*, 422e-423b, pare să fie cel dintîi care să fi avut în vedere limbajul gesturilor.

3. Dorind să sublinieze caracterul natural al formei sonore a limbajului uman, Rousseau pune, în această etapă a demonstrației sale, pe același plan gestualitatea și emisia sonoră, ca suporturi posibile ale comunicării interumane. În realitate însă, *toate* limbile cunoscute sunt sonore, ceea ce înseamnă – va conchide el către sfîrșitul acestui capitol – că, fiind mai aptă să suporte convenția socială decît cea vizuală, care se află totuși mai aproape de necesitatea naturală, dimensiunea sonoră a fost privilegiată față de cea gestuală.

4. Pasajul face o aluzie polemică la ipoteza, cu oarecare circulație în epocă, potrivit căreia limbajul gestual ar fi putut fi mai potrivit pentru o ființă sensibilă. Prințesa Lively, personaj din *Oiseau blanc* de Diderot, pledează în acest sens: „Zeii ar fi putut renunța la a da oamenilor organele vorbirii, dacă aceștia ar fi avut puțină putere de pătrundere și mai multă iubire".

5. Aluzie la mitul antic despre inventarea sculpturii, relatat de Plinius cel Bătrîn, *Hist. Nat.*, XXV, 43: „Utilizînd și el lutul, olarul Butades din Sicyone a descoperit primul arta de a modela portrete în argilă; acest lucru se petrece la Corint, iar invenția se datorează fiicei olarului, care era îndrăgostită de un tînăr. Cînd acesta a plecat în străinătate, ea a încercuit cu o linie umbra chipului lui, proiectată pe un zid, cu ajutorul luminii unei lămpi. Tatăl fetei a lipit argilă peste desen, i-a dat un relief și a pus-o alături de oalele sale, să se întărească în foc, după ce a lăsat-o să se usuce".

6. Avem aici o distincție importantă, operată de Rousseau între gesticulația „instinctivă", naturală, spune el, care este lipsită de semnificație, nefiind decît cel mult un semnal exterior al afectelor, și gestul postverbal, integrat, cum se arată în continuare, în adevărate coduri tradiționale, sinteze concentrate ale unor semnificații verbale.

7. Între trăsăturile-tip ale portretului imaginar al orientalului, brevilocvenţa „înţeleaptă" era în epocă una centrală. Între posibilele texte din care Rousseau s-ar fi putut inspira în această privinţă, Starobinski, în ediţia pe care a dat-o *Eseului*, p. 213, citează relatarea lui Chardin, *Voyage du chevalier Chardin en Perse*, Amsterdam, 1735, tomul III, p. 51: „Orientalii sunt mult mai puţin neastîmpăraţi decît noi şi mai puţin neliniştiţi. Ei stau aşezaţi cu gravitate şi cu seriozitate; nu fac niciodată gesturi, sau foarte rar, şi doar pentru a se deplasa; nu fac însă niciodată gesturi în locul acţiunii sau pentru a însoţi discursul".

8. Arta pantomimei era considerată o artă nobilă în estetica epocii clasice. Tratatul antic cel mai cunoscut în acest sens este *Peri oicheseos* („Despre dans") al lui Lucian din Samosata. Dubos, în tratatul său *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), dedică ample capitole acestei arte. Despre pantomimă au vorbit pe larg şi Condillac, *Essai...*, ca şi Diderot, *Entretiens sur le „Fils naturel"* (1757).

9. Descifrarea scrierii hieroglifice egiptene s-a realizat puţin mai tîrziu, prin geniul lui Jean-François Champollion (1790-1832). Pentru contemporanii lui Rousseau, scrierea egipteană constituia o adevărată sfidare. Sensul analogiei de aici este următorul: după cum proliferarea gramaticilor nu conduce la descifrarea marii concentrări semantice a scrierii hieroglifice, tot astfel, gesticulaţia dezordonată a omului modern obnubilează decriptarea semnificaţiilor artei pantomimei, presupusă a fi o artă a esenţializării limbajului gestual. În comparaţie cu europeanul, mai „civilizat", turcul este văzut ca fiind mai apropiat de potenţele simbolice esenţializatoare ce-i caracterizau pe „les anciens". Problema hieroglifelor va fi reluată de Rousseau în capitolul al VIII-lea.

10. În capitolul al XVI-lea al cărţii a XI-a din *Spiritul legilor*, Montesquieu remarcă şi el marea atracţie a romanilor pentru spectacole.

11. Trimitere la un pasaj din Titus Livius, *Hist.*, I, 54, unde se relatează despre răspunsul pe care regele Tarquinius l-a dat solului prin care fiul său Sextus îi cerea un sfat: „Solul nu a părut, desigur, prea sigur de atitudinea regelui, căci acesta nu i-a dat un răspuns verbal; prefăcîndu-se uluit, el trecu în grădina palatului, urmat de trimisul fiului său, şi acolo, plimbîndu-se întruna, fără să spună nici un cuvînt, se spune că decapita cu ajutorul unei nuiele macii mai răsăriţi. Obosit să-l tot întrebe şi să aştepte răspunsul, solul crezu că misiunea sa a dat greş şi se întoarse la Gabii. (...) Sextus, ghicind intenţiile şi poruncile tatălui său sub acea tăcere enigmatică, i-a trimis la moarte pe capii cetăţii".

12. Trimitere la un pasaj din Herodot, *Hist.*, V, 92: „Periandru (...) trimisese un crainic la Thrasibulos, tiranul Miletului, cerîndu-i să-l întrebe ce formă politică ar trebui să adopte pentru a avea cea mai mare siguranţă şi a ţine cel mai bine cetatea sub legi. Thrasibulos l-a condus pe solul lui Periandru în afara cetăţii şi a intrat într-un cîmp însămînţat; trecînd printre spicele de grîu, îl tot întreba pe crainic despre motivul venirii sale la Corint; în acelaşi timp, el tăia toate spicele pe care le vedea că le depăşesc pe celelalte şi, după ce le tăia, le arunca la pămînt, pînă cînd, în cele din urmă, a distrus tot ce era mai frumos şi mai înalt în acel lan. După ce a străbătut întregul cîmp, fără să îi dea nici un sfat, l-a trimis pe crainic înapoi (...). Periandru a înţeles sensul acestei acţiuni; el şi-a dat seama că sfatul era de a trimite la moarte pe cetăţenii care-i depăşesc pe ceilalţi".

13. *Cf.* Plutarh, *Vita Alexandri*, XXXIX, 8: „Olimpiada îi scria adesea astfel de scrisori; el le păstra secrete, în afară de o singură dată cînd Hefestion a citit împreună cu el, după cum aveau obiceiul, o scrisoare care era desfăcută. Alexandru nu l-a împiedicat dar, scoţîndu-şi inelul de pe deget, i-a lipit pecetea pe gură".

14. Aluzie la polemica legendară dintre Diogene Cinicul şi filosoful Zenon din Elea. Diogenes Laertios, VI, relatează cum primul, pentru a combate aserţiunea eleată după care mişcarea este cu neputinţă, s-a ridicat şi a început să meargă.

15. Întîmplarea este relatată de Herodot, *Hist.*, IV, 131.

16. Teribila întîmplare este relatată în Biblie, Cartea Judecătorilor, 20-21.

17. *Cf.* 1 Regi, 11:5-7: „Dar tocmai atunci Saul venea din ţarină, în urma boilor. Şi a întrebat Saul: «Ce are poporul de plînge?». Şi i-au povestit lui solia oamenilor din Iabeş. Atunci Duhul lui Dumnezeu a năvălit peste Saul la auzul acestei solii şi mînia lui s-a aprins grozav. Şi a luat o pereche de boi şi i-a făcut bucăţi şi le-a trimis, prin mîna solilor, în tot cuprinsul lui Israil, cu această vorbă: «Aşa vor fi ciopîrţiţi boii celui care nu va veni după Saul şi după Samuil!». Şi spaima Domnului a căzut peste popor şi au purces ca un singur om" (versiunea Radu-Galaction).

18. Un punct de vedere asemănător la Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II: „Nimic nu egalează vivacitatea şi forţa nu doar a figurilor pe care profeţii le întrebuinţau în cuvîntările lor, dar mai ales a acţiunilor pe care le săvîrşeau pentru a-şi exprima sentimentele, cum ar fi de exemplu să-şi pună cenuşă pe cap, să-şi sfîşie veşmintele, să se acopere cu saci în momentele de durere".

19. Athenaios, *Deipnosophistes*, XIII, 590e: „Phrineea ar fi pierdut procesul în mîinile unui avocat foarte bun, dacă, desfăcîndu-şi haina, ea nu i-ar fi corupt pe judecători prin strălucirea frumuseţii sale". Pasajul acesta este citat şi de Montaigne, *Essais*, III, 12.

20. Horaţiu, *Ars poetica*, pp.180-183: *Segnius irritant animos demissa per aurem/ Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae/ Ipse sibi tradit spectator* – „Spiritul este mai puţin atins de

ceea ce i se transmite prin ureche/ Decît prin tablourile oferite într-un raport fidel ochilor/ Şi percepute de către spectator fără intermediar".

21. Referire la teoria corespondenţei între sunete şi culori, în vogă în Epoca Luminilor. Goethe a compus chiar un tratat pe această temă. Vezi şi mai jos, capitolele al XIII-lea şi al XVI-lea.

22. În acest moment al discursului său, Rousseau abordează tema centrală a eseului, cea referitoare la preeminenţa limbajului sonor, a vorbirii propriu-zise, faţă de orice fel de „limbaj", inclusiv cel vizual, explicitat pe larg şi ilustrat cu exemple convingătoare pînă în acest moment. În ediţia sa, nota 14, pp. 218-219, Kintzler constată că toată argumentaţia precedentă se înscrie într-o dezvoltare retorică condusă după toate regulile artei dialecticii : este susţinută mai întîi cu vigoare o teză care va fi combătută ulterior, tocmai pentru a pune mai bine în valoare teza principală, care nu va mai fi dezvoltată pe larg, ci doar enunţată.

23. În *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), introd. de Michel Launay, ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1967, pp. 78-79 : „Dacă, potrivit remarcii lui Diogenes Laertios, inima se înduioşează mai degrabă de nefericiri închipuite decît de unele veritabile, dacă imitaţiile de la teatru ne smulg uneori mai multe lacrimi decît prezenţa însăşi a obiectelor imitate, aceasta se întîmplă mai puţin fiindcă, după cum crede abatele Dubos, emoţiile sunt mai slabe şi nu ajung pînă la durere, cît, mai degrabă, pentru că aceste emoţii sunt pure şi lipsite pentru noi de amestecul neliniştii. Lăsînd să ne curgă lacrimi în faţa acestor ficţiuni, am dat întreaga satisfacţie drepturilor umanităţii, fără să mai punem ceva de la noi".

24. Afirmaţia aceasta vrea să fie o subliniere a temei centrale a capitolului : semnele vizuale pot reţine atenţia, prin „materialitatea"

lor mai directă, dar o impresionare durabilă a spiritului nu poate veni decît din partea semnelor sonore, în virtutea caracterului lor „moral" mai accentuat.

25. Este formulată aici, într-o manieră aforistică, una din temele centrale ale eseului, care aproximează esenţa misterioasă a limbajului, în concepţia lui Rousseau : limbajul nu derivă din nevoi materiale directe, căci atunci ar fi fost suficientă o modalitate fizică de comunicare legată într-un fel de imaginile vizuale. Dacă modalitatea specifică a limbajului uman este cea vocal-sonoră, aceasta se explică prin natura spirituală a omului. În acest fel, Rousseau stabileşte o relaţie directă între caracterul „moral" al fiinţei umane şi manifestarea sonoră a comunicării interumane. Cu termenii proprii, Rousseau afirmă că trăirile omului (*les passions*) explică de ce limbajul omenesc este de preferinţă vocal. Fenomenul limbajului uman nu poate fi, aşadar, explicat prin nevoile fiinţei sale fizice, căci altfel nimic nu l-ar mai diferenţia pe om de lumea animalelor.

26. Am tradus prin corespondentul românesc *salamalec* (din turc. *salam aleikum*, formulă de salut) termenul utilizat de Rousseau la plural, *les salams*, care pare să fie un împrumut direct din arabă al autorului. Cuvîntul ca atare nu este înregistrat în nici unul dintre marile dicţionare ale limbii franceze (*Larousse*, *Littré*, *Robert*). Încă din perioada clasicismului, semnificaţiile florilor, ale gesturilor, îmbrăcămintei alcătuiau un veritabil cod al îndrăgostiţilor, a cărui origine era unanim socotită ca fiind orientală (*cf.* Du Vignau, *Le Secrétaire turc, contenant l'art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler et sans s'écrire*, Paris, 1688).

27. Rodrigo Pereyre a fost un savant experimentalist al epocii, care în anul 1749 a prezentat, în cadrul Academiei de Ştiinţe, o serie de comunicări cu privire la reeducarea surdomuţilor.

Mai este citat de Rousseau în al său *Dictionnaire de musique*, în articolul „Chant".

28. Jean Chardin (1643-1713), personaj cunoscut în epocă prin călătoriile sale în întreg Orientul (Persia, India, Turcia, Caucaz). În relatarea *Les Voyages de Jean Chardin, racontés par lui-même*, Paris, 1750, vol. II, pp. 172-173, citim: „După ce au discutat şi au pălăvrăgit în prezenţa celui care vinde ceva, şi de obicei în casa acestuia, ei fixează preţul cu ajutorul degetelor. Se ţin de mîna dreaptă, acoperită de haină sau de o basma, şi comunică în acest chip. Degetul întins înseamnă zece, degetul îndoit cinci, vîrful degetului înseamnă unu, mîna întreagă o sută, mîna strînsă o mie. Ei socotesc astfel livre, parale sau dinari, pipăindu-şi mîinile. În timp ce tratează, au o înfăţişare calmă şi imobilă, pînă într-acolo încît este cu neputinţă să afli ceva, nici ce gîndesc, nici ce spun".

29. Două remarci sunt de făcut referitor la acest pasaj. Mai întîi este de observat concepţia despre dimensiunea finalistă a limbajului omenesc, cvasigenerală în gîndirea epocii: vorbirea umană nu s-a născut datorită unor cauze, ci pentru realizarea unui scop precis: comunicarea interumană. O a doua observaţie: afirmînd că invenţia limbajului nu depinde de organele senzoriale ale omului, oricare dintre ele putînd să îndeplinească funcţiile de vehicul îndeplinite de regulă de voce, respectiv de auz, Rousseau se reîntoarce la teza necesităţii naturale, fizice, care domină în lumea animală, părînd să intre în contradicţie cu teza centrală a eseului, conform căreia dimensiunea vocală are o preeminenţă absolută (vezi *supra*, nota 25). Este de fapt doar o contradicţie aparentă, căci, la o examinare mai atentă, această aserţiune întăreşte teza centrală: dimensiunea sonoră împreună cu organele aferente (aparatul fonator şi cel auditiv) nu se impun omului în mod necesar şi natural, ci sunt *alese* de natura spirituală a omului dintre celelalte mecanisme posibile, fiindcă sunt mai

eficiente pentru realizarea scopului comunicării. Cu alte cuvinte, omul este o fiinţă vorbitoare nu fiindcă este dotat cu voce şi cu auz, ci, datorită esenţei spirituale a fiinţei sale („pasionale" în termenii lui Rousseau), el alege mecanismul oral/auditiv, care i se pare mai potrivit naturii comunicării.

În linii mari, Rousseau reia aici termenii demonstraţiei produse de Descartes în partea a V-a a *Discursului asupra metodei*. O dezbatere actuală a acestei teme la A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, vol. I-II, 1964-1965 (trad. rom. de Maria Berza, Meridiane, Bucureşti, 1983).

30. Exemplele de „limbaje animale" îi puteau fi sugerate lui Rousseau de lectura *Istoriei naturale* a lui Buffon (cap. I) sau a unei alte lucrări precum *Amusement philosophique sur le langage des bêtes*, Paris, 1739, în care autorul, abatele Beaugeant, argumentează împotriva ipotezei carteziene referitoare la posibilitatea existenţei unui limbaj între animale.

31. În *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau va arăta că ceea îl deosebeşte pe om de animale este capacitatea sa de a se perfecţiona.

32. Starobinski, ed. cit., p. 218, presupune că Rousseau are aici în vedere cap. IV din cartea a II-a a lucrării *Traité des animaux* (1755) a lui Condillac, care dezbate cîteva idei preluate de la Buffon astfel: „Este o urmare a conformaţiei lor faptul că animalele nu sunt supuse aceloraşi nevoi, că nu se află în aceleaşi împrejurări, chiar dacă se găsesc în aceleaşi locuri, că nu dobîndesc aceleaşi idei, că nu deţin acelaşi limbaj al acţiunii şi că îşi comunică mai mult sau mai puţin sentimentele, în mod proporţional cu diferenţa lor în toate aceste privinţe.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

Capitolul al II-lea

33. Formulare succintă a tezei centrale din capitolul anterior: originea vorbirii trebuie căutată în psihismul uman şi nu în mecanismul fizic-natural al comunicării, care este cel gestual.

34. „Superioritatea" expresivă a limbilor orientale era o idee care a început să se răspîndească în Occident încă din secolul al XVII-lea. Starobinski, p. 219 a ediţiei sale, citează un cavaler Perrault din secolul amintit, care, într-o *Paralelă între antici şi moderni*, afirma: „Nu trebuie să fii prea deştept ca să ştii că limbajul anticilor este plin de figuri, de asemănări, metafore, parabole şi comparaţii".

35. Mulţi dintre contemporanii lui Rousseau, materialişti declaraţi, afirmau, cînd se refereau la originea limbilor, că sensul propriu şi „logic" al cuvintelor este anterior utilizării lor figurate. Între cei mai cunoscuţi filosofi care susţineau această părere pot fi citaţi Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, 1746, Pierre de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots*, 1748 sau Beauzée, în articolul „Langue" din *Enciclopedie*. Opunîndu-se acestei poziţii materialiste dominante în epocă, Rousseau susţine, la fel ca Giambattista Vico în *Scienza nuova*, că forma originară a limbilor este limba poeţilor. Această afirmaţie corespunde în mod surprinzător cu teorii moderne dintre cele mai autorizate referitoare la limbajul poetic, cum este cea a lui Eugen Coşeriu, care afirmă că limbajul poetic nu este o abatere de la un nivel standard al limbii (cum susţineau structuralişti), ci, dimpotrivă, limbajul poetic reprezintă forma primară şi completă a unei limbi, celelalte ipostaze (inclusiv limba literară) fiind, de fapt, reduceri sau parţializări ale

limbii poetice integrale şi originare (vezi Eugen Coşeriu, „Limbajul poetic", în *Prelegeri şi conferinţe*, Iaşi, 1994, pp. 145-162).

36. Pentru a-şi argumenta teza privitoare la originea spiritual-pasională a limbilor, Rousseau întrebuinţează aici teoria iluministă a celor „două stadii naturale" din istoria omului. Se consideră că într-o primă fază, dominată de necesităţile primare, oamenii trăiau într-o societate agresivă, ignorantă şi înclinată spre dispersiune. Într-o a doua fază, constrînşi de greutăţile supravieţuirii, oamenii au fost nevoiţi să accepte legile morale, care le-au permis să se regrupeze, să alcătuiască societăţi organizate, inventînd diferitele tehnici şi meşteşuguri, schimburile comerciale şi artele. Limbajul uman corespunde „nevoilor morale" specifice acestui al doilea stadiu.

37. Termenul „accent" are la Rousseau o accepţie deosebită de cea curentă şi este explicat în *Dictionnaire de musique* astfel: „Una este accentul universal al naturii, care îi smulge oricărui om strigăte nearticulate, şi altceva este accentul limbii, care produce melodia particulară a unei limbi".

38. Vezi mai sus, nota 3. Atributul „cîntat" (*chantant*), desemnînd, alături de *passionné*, principalele calităţi ale limbilor primitive, defineşte caracterul prioritar vocalic şi nearticulat al primelor forme de limbaj. Rousseau presupune astfel, implicit, că însuşiri ale emisiei sonore precum intensitatea, înălţimea sau durata au putut să îndeplinească în limbile primare funcţii distinctiv-semnificative, sugerînd, în mod global, stări psihice de bază. Ipoteza lui Rousseau este justă în măsura în care cercetarea istorică a limbilor vechi a dovedit că factori fonologici precum durata, înălţimea sau intensitatea sunetelor aveau funcţii distinctive.
Cu toate că nu există indicii clare că Rousseau ar fi cunoscut scrierile lui Giambattista Vico, apropierea punctelor de vedere nu poate să nu ne atragă atenţia. Iată ce scrie Vico în diferite

locuri ale impozantei sale *Scienza nuova* (1744): „Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto; come si sperimenta ne'sommamente addolorati e alegri (...). Gli autori delle nazioni gentili (...) dovettero formare le loro prime lingue cantando" (I, II, § 59). „Le lingue debbon aver incominciato da voci monosillabe" (I, II, § 60).

Capitolul al III-lea

39. Prin termenul generic „trop" se desemna în retorica clasică orice figură de stil obţinută prin actualizarea sensului figurat al cuvintelor (comparaţie, metaforă, metonimie etc.). Iată definiţia tropului într-un tratat din epocă: „Cînd, pentru a semnifica un lucru, ne servim de un cuvînt care nu îi este propriu şi pe care uzajul l-a aplicat unui alt obiect, această modalitate de expresie este figurată; aceste cuvinte, pe care le transferăm de la lucrul pe care ele îl semnifică în mod propriu, pentru a le aplica la un alt lucru pe care ele nu-l semnifică decît în mod indirect, se numesc tropi, adică termeni cărora li se schimbă şi li se inversează întrebuinţarea (...). Tropii nu semnifică lucrurile cărora li se aplică decît în virtutea legăturii şi a raportului pe care aceste lucruri le au cu acelea pe care tropii le desemnează în mod propriu; de aceea, am putea număra tot atîtea specii de tropi cîte feluri de raporturi pot fi marcate; însă primilor artişti nu le-a plăcut să stabilească decît un mic număr de tropi" (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, 1675, p. 48).

40. Vezi *supra*, nota 3 la capitolul precedent.

41. Erudiţii au comentat abundent acest mecanism de hiperbolizare la oamenii primitivi. Montaigne, *Essais*, I, 1, 27, citează în acest sens pe Lucreţiu, *De rerum natura*, VI, pp. 674-677, şi pe Cicero, *De natura deorum*, II, 38.

42. Afirmînd că întrebuinţarea sensului figurat al cuvintelor este anterioară celei a sensului propriu, Rousseau se înscrie în tabăra celor care considerau că raţionalitatea este un fenomen secund în evoluţia omului. Omul cîştigă dimensiunea raţionalităţii şi, implicit, orizontul propriu, logic, „lămurit" (*éclairé*) al cuvintelor, doar în momentul în care este suficient de evoluat pentru a se putea desprinde de viziunea antropomorfistă a realităţii. Prietenii săi enciclopedişti, materialişti convinşi şi consecvenţi, susţineau, dimpotrivă, că inteligibilitatea logică a limbajului este un postulat incontestabil. În acest sens abordează problema, de exemplu, d'Alembert, în *Éclaircissements sur les „Éléments de philosophie"*, Paris, Fayard, 1986, pp. 99 şi 295.

Capitolul al IV-lea

43. Bernard Lamy (1640-1715), prieten al lui Malebranche, a publicat în anul 1675 un tratat de retorică, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, care s-a bucurat de multă popularitate în secolul al XVIII-lea. În primul capitol al cărţii I a acestei lucrări găsim o frază care poate constitui referinţa lui Rousseau: „Dacă Dumnezeu nu i-ar fi dăruit vorbirea primului dintre oameni, folosirea ei ar fi fost ignorată".

44. Prin această remarcă, Rousseau pare să fi intuit distincţia fondatoare a fonologiei moderne, cea între fonem (imaginea psihomentală a elementului material al vorbirii, aparţinînd

sistemului lingvistic) şi variantele fonetice sau sunetele vorbirii, care reprezintă, în infinita lor multiplicitate, concretizări ale fonemelor, singurele care asigură opoziţiile funcţionale în lanţul emisiei verbale, făcînd posibilă comunicarea.

45. Despre presupusul caracter preponderent vocalic al chinezei Rousseau a luat probabil cunoştinţă din lucrarea *Cyclopaedia* (1741) unde, sub articolul „Chinese" se spune că „acelaşi cuvînt, pronunţat cu o inflexiune a vocii mai puternică sau mai slabă, are semnificaţii diferite. Astfel, limba chineză este un fel de muzică şi conţine o adevărată armonie, care îi constituie esenţa" (*apud* Starobinski, ed. cit., p. 225).

46. Rousseau evită să se angajeze în polemica dintre teologi şi „naturalişti" cu privire la definirea „istorică" a primei limbi umane şi nu numeşte în mod expres ebraica, deşi în capitolul al IV-lea, aluziile la Biblie sunt numeroase. Totuşi, în cartea a II-a a *Discursului asupra inegalităţii între oameni*, el se arată convins „de imposibilitatea aproape demonstrată ca limbile să se fi născut şi impus prin mijloace pur omeneşti". „Limba universală", primară, pare să fie pentru Rousseau complexul indistinct de gesturi, strigăte nearticulate, mişcări etc. care a preexistat procesului de „articulare", cel care instituie treptat „convenţia", adică limbile particulare.

47. Conceptul de „radical" va căpăta un conţinut empiric în cercetările comparativ-istorice iniţiate la începutul secolului al XIX-lea de savanţi germani precum Franz Bopp şi Jacob Grimm. Rousseau împărtăşea, desigur, accepţiunea definită de Diderot în articolul „Encyclopédie" din *Enciclopedia* iluministă: „Un radical (...) este prin natura sa semnul unei senzaţii simple şi particulare sau al unei idei abstracte şi generale".

48. În articolul „Onomatopée" din *Enciclopedie*, redactat de Beauzée, găsim următoarea definiţie: „Este numele uneia dintre

cauzele generării materiale a cuvintelor expresive pentru obiecte sensibile, iar această cauză este imitaţia mai mult sau mai puţin exactă a ceea ce constituie natura fiinţelor numite".

49. În original, Rousseau întrebuinţează cuplul sinonimic *persuader/ convaincre*, pentru a sugera diferenţa semantică între procesul de convingere intuitivă, caracteristic limbilor primitive, şi cel de convingere argumentativă, propriu limbilor cultivate prin scriere.

50. Citarea recuperatoare în acest context a lui Platon pare să aibă în vedere ampla discuţie despre valoarea simbolică a sunetelor, pusă în temă în partea a doua a dialogului platonician *Cratylos* (383a: „Există o potrivire originară a denumirii, aparţinînd naturii fiecărui lucru"). Ca şi în acest pasaj platonician, Rousseau argumentează caracterul originar şi primar, precedenţa în timp a sunetelor „luminoase" sau „deschise" faţă de cele „întunecoase" sau „surde", implicit, caracterul muzical (*chantant*) al primei limbi. Pornind de la postulatul structurii melodice a acestei limbi arhetipale, Rousseau încearcă să reconstituie pe cale filosofică aspectele ei interne caracteristice (*les caractères*), care-l conduc spre modelele limbilor greacă veche, arabă şi chineză, socotite unanim în epocă drept limbi foarte vechi. Este de remarcat în argumentaţia lui Rousseau distincţia între nivelul melodic al limbii (desemnat prin termeni precum *voix naturelles*, *simples voix*, *exclamations*, *accents*, *cris*, *gémissements*), pe de o parte, şi cel al articulării (*articulation*), care constă într-un proces considerat mai recent şi supus într-o oarecare măsură exigenţelor raţionalităţii, care consistă în segmentarea fluxului sonor primar potrivit necesităţilor unei comunicări abstractizante. Este momentul să observăm aici că aserţiunea lui Rousseau potrivit căreia rostirea consoanelor complexe (*surde*) este posterioară din punct de vedere genetic, implicînd o anumită exersare a aparatului fonator (bolta palatină şi muşchiul lingual), este

infirmată de cercetările de fonetică experimentală modernă care constată că, la naştere, orice fiinţă umană este dotată cu capacitatea virtuală de a rosti toată paleta fonetică a limbajului uman; însuşirea limbii materne, a unei anumite „baze articulatorii", operează o selecţie specifică în inventarul sonor potenţial, reţinînd sunetele proprii limbii respective, celelalte fiind într-un fel „uitate". „Accentul" specific al fiecărui vorbitor, pe care el îl „aplică" şi în vorbirea unei limbi învăţate ulterior, este, aşadar, nu un dat înnăscut, ci o achiziţie datorată imitării vorbitorilor din mediul imediat înconjurător. Referitor la acest moment din discursul lui Rousseau, Kintzler, ed. cit., p. 224, observă că în acest capitol este expus aproape integral şi într-un mod sinoptic dualismul central al eseului, care distinge permanent între lumea fizico-raţională şi cea morală. Cele două componente auditive ale limbilor sunt raportate, după cercetătoarea citată, la următoarele elemente:

„1. La timpuri diferite. Este posibilă o istorie a apariţiei lor, care să retraseze deopotrivă progresele şi degradările datorate dezvoltării convenţiilor care introduc articularea. .

2. La surse anatomice diferite. Bipartiţiunea marchează corpul omenesc, în care anumite organe şi anumite manifestări sunt selectate de către elementul imaterial: «gîtlejul», «glota», «exclamaţiile simple», urechea, dar, de asemenea, suspinele şi lacrimile. Avem astfel un ansamblu de fenomene pneumatice investite cu psihism.

3. La produse şi la facultăţi diferite. În latura pasională, figurile, cugetările, perioadele, eufonia, persuasiunea, «zugrăvirea»; în latura raţională: gramatica, cuvintele abstracte, argumentele, forţa de convingere, raţionamentele.

4. La o repartiţie geografică ce privilegiază un Sud filosofic reprezentativ pentru energia vocală (exemple în acest sens sunt limbile chineză, greacă, arabă), în opoziţie cu un Nord filosofic năpădit de articulaţii surde" (*op. cit.*, pp. 224-225).

Capitolul al V-lea

51. Acest model al „evoluţiei" (Rousseau vorbeşte de *progrès*) limbii – de la stadiul iniţial de „limbă a zeilor", „limbă a poeziei" caracterizată prin forţă expresivă şi creativitate extremă, către un stadiu istoric, caracterizat prin „gramaticalizare", „raţionalizare" şi, pînă la urmă, sărăcire, model cu surse teoretice directe în gîndirea lui Giambattista Vico – se va preciza în epoca romantică, dominînd într-un fel şi modul de a vedea lucrurile al multora dintre întemeietorii lingvisticii moderne, comparativ-istorice, un Franz Bopp, un Wilhelm von Humboldt sau un Jacob Grimm (o versiune românească a opusculului *Über Ursprung der Sprache*, publicat de Grimm în 1851, am predat-o Editurii Junimea din Iaşi).

52. Ideea „degradării" prin scriere a forţei originare a limbilor pare preluată de Rousseau din *Retorica* lui Lamy (vezi *supra*, nota 43): „Un discurs scris este mort", afirmă acesta tranşant în capitolul V din cartea I a lucrării citate. Considerînd că scrisul este o invenţie tardivă, Lamy vede în acesta un factor necesar pentru perfecţionarea limbilor: „Limbile nu s-au perfecţionat decît după ce a fost descoperită scrierea şi după ce oamenii au încercat să marcheze prin nişte semne permanente ceea ce se rostise prin glas viu sau ceea ce fusese doar gîndit".

53. O definire în termeni mai clari a scrierii drept „convenţie secundă" în raport cu vorbirea este făcută de Rousseau într-un fragment manuscris citat de Starobinski, ed. cit., p. 229: „Vorbirea reprezintă gîndirea prin semne convenţionale, iar scrierea reprezintă în aceeaşi manieră vorbirea; astfel, arta scrierii nu este decît o reprezentare mediată a gîndirii".

54. În studiul *Les pérégrinations de Cadmus*, inclus în anexele ediţiei sale, la pp. 149 şi urm., Starobinski pune la lucru un mare efort de erudiţie pentru a dovedi cum o idee din *Pharsalia* lui Lucanus, III, pp. 220-222 (*Phoenices primi, famae si creditur, ausi/ Mansuram rudibus vocem signare figuris* – „Fenicienii cei dintîi, dacă am da crezare zvonului, au îndrăznit/ Să însemneze vorbirea îmblînzită prin semne grosolane") a trecut prin surprinzătoare avataruri pentru a deveni o idee comună în Epoca Luminilor. Traducătorul francez Brébeuf a fixat în 1682 formula memorabilă parafrazată în text şi de Rousseau: „Cet art ingénieux/ De peindre la parole et de parler aux yeux".

55. În original, expresia *la voix parlante*, literal 'glasul vorbitor'. Echivalarea pe care o propun redă întocmai ideea lui Rousseau şi este mai aproape de percepţia terminologică actuală. De altfel, în acest *Essai*, termenul *voix* este utilizat în sensuri multiple, adesea greu de delimitat. L-am tradus mai sus uneori prin *voce*, alteori prin *glas*, alteori prin *sunet* sau chiar prin *exclamaţie*, după cum o reclama firul demonstraţiei lui Rousseau.

56. Vezi *infra*, notele 68 şi 70.

57. Vechiul nume al Persepolisului, străveche metropolă din Orientul Mijlociu.

58. Vezi *supra*, nota 28.

59. Ectipul (gr. ἐκτύπος) este un termen savant desemnînd un fel de mulaj prin care se copiau profilurile unui basorelief, ale unui înscris epigrafic etc.

60. Afirmaţia din această frază nu contrazice ideea centrală a capitolului, aceea că scrierea reflectă în modalităţi diferite dimensiunea vocală a limbajului. Rousseau vrea să spună că viaţa unei limbi nu este neapărat legată de existenţa scrierii sau, mai degrabă, că rolul scrierii este altul decît cel al vorbirii, fiind

un rol secund, determinat de necesităţi ulterioare, cum ar fi comerţul în cazul alfabetului.

61. Cadmos, rege legendar al Beoţiei, este în mitologia greacă cel care i-a învăţat pe greci alfabetul, împrumutîndu-l de la fenicieni.

62. Lat. *versus* înseamnă etimologic 'întoarcere'. Marius Victorinus a fost un filosof, retorician şi gramatician roman din secolul al IV-lea; operele sale, atît cele originale, cît şi traducerile din Aristotel, au circulat intens pe parcursul întregului Ev Mediu.

63. Aceste date pe jumătate mitice sunt relatate de diferiţi autori antici precum Plinius cel Bătrîn, *Hist. nat.*, VII, LVI, 192, sau Marius Victorinus, *Gramm.*, VI, şi preluate de autori medievali precum Isidorus din Sevilla, *Etym.*, I, III, 5.

64. Citatul este din celebra operă a lui Martianus Capella (secolul al V-lea d.Hr.), *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, I, 3, iar traducerea este următoarea: „Vocalele care în greceşte erau şapte, la Romulus şase, au fost reţinute mai tîrziu în întrebuinţare doar în număr de cinci, Y fiind respins ca fiind grecesc".

65. Este vorba de Antoine Arnault şi Claude Lancelot, autorii celebrei „gramatici de la Port-Royal": *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, 1660.

66. Charles Pinot Duclos, enciclopedist, autor al unor *Remarques sur la „Grammaire générale et raisonnée"*.

67. Rousseau distinge între caracterul articulat al consoanelor şi emisia nearticulată, „naturală" a vocalelor, care, în concepţia lui, sunt, din punct de vedere genetic, mai vechi decît consoanele.

68. Poziţia filosofică faţă de scriere a lui Rousseau este ambivalentă. Pe de o parte scrierea este considerată de el un factor de progres, corelat cu organizarea superioară a societăţii, iar pe de altă parte (în special în privinţa scrierii alfabetice), ea este văzută ca un

simptom al degradării speciei umane în timp. Obiecţiile fundamentale ale lui Rousseau faţă de scriere se referă, în esenţă, la alterarea, în urma analizei fonematice implicate de notarea în scris, a fluidităţii vocalice originare, a „cîntecului" care constituie forţa primară a limbajului, în favoarea exactităţii. Claritatea şi raţionalitatea înlocuiesc prin scriere expresivitatea poetică, univocitatea limitează polisemantismul originar; în termeni romantici, sentimentul este substituit de către idee. Au fost recunoscute în argumentaţia lui Rousseau (Kintzler, ed. cit., p. 227), ecouri din vechiul motiv evanghelic al opoziţiei între litera care ucide şi spiritul care vivifică, precum şi din critica scrierii efectuată de Platon în dialogul *Phaidros*. Nu cu mult diferită este şi poziţia lui Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, pp. 203 şi urm., care afirmă că, dintr-un pretins mijloc de reflectare a realităţii vorbirii, scrierea a devenit, în fapt, un substitut (*supplément*) al vorbirii, uzurpîndu-i poziţia predominantă.

69. Potrivit firului demonstraţiei, am redat aici termenul polisemantic *voix* prin sintagma „element analizabil". Vezi şi *supra*, nota 55. Rousseau distinge, aşadar, între sunetul propriu-zis, aşa cum este el emis, şi imaginea sa articulată, notată prin scriere. Se poate recunoaşte oare în această distincţie o prefigurare a teoriei moderne a fonemului? Vezi şi *supra*, nota 44.

70. Acest al V-lea capitol prezintă o importanţă specială în economia lucrării, Rousseau identificînd în apariţia scrierii un moment esenţial în evoluţia limbajului uman, şi anume momentul în care dimensiunea raţional-intelectuală a ajuns să prevaleze asupra dimensiunii intuitive originare. Analiza şi articularea emisiei vocale implicate de scriere sunt considerate de Rousseau operaţii intelectuale legate de generalizarea artelor şi a tehnicilor, în special a comerţului, activităţi ce reclamă şi determină o societate evoluată care are nevoie de scriere pentru a se consolida.

Achiziţia scrierii este văzută ca un proces ale cărui etape coincid cu cele trei mari etape ale evoluţiei umanităţii (sălbăticia, barbaria şi societatea civilizată). Abordate dintr-o perspectivă evolutivă, aceste stadii sunt definite astfel:

a) stadiul primar, în care elementele limbajului sunt percepute global, fără a fi analizate. Imaginile lucrurilor sunt reproduse direct prin pictograme sau hieroglife;

b) stadiul intermediar, în care, alături de reprezentări iconice, apar reprezentări simbolice ale cuvintelor sau frazelor, ceea ce implică deja începutul segmentării fluxului sonor al emisiei verbale. Scrierea chinezească, după Rousseau un amestec de hieroglife pictografice şi fonograme, ar exemplifica acest stadiu;

c) stadiul ultim, al scrierii alfabetice, care implică analiza integrală a vorbirii, concretizată în constituirea unui inventar limitat de semne absolut arbitrare, care notează, în grade diferite de echivocitate, elemente sonore deduse din lanţul vocal, care nu au, fiecare în parte, nici o semnificaţie proprie.

Capitolul al VI-lea

71. În *Iliada*, VI, 165 *sqq.*, este relatat succint mitul eroului Belerofon: dorind să-l ucidă pe Belerofon, regele Proetos îl trimite cu un mesaj înscris pe tăbliţe către socrul său, cu ordinul de a-l ucide. Pentru a-şi satisface ginerele, „destinatarul" îl supune pe erou la o serie de încercări dificile, pe care acesta le trece cu succes.

72. Jean Hardouin, erudit francez, a dezvoltat în a sa *Apologie d'Homère où l'on explique le véritable dessein de son „Iliade", et sa Théomythologie*, Paris, 1716, o teorie originală cu privire

la veridicitatea *Iliadei*, afirmînd că zeii homerici nu sunt decît proiecţii antropomorfice ale trăsăturilor omeneşti. După părerea lui Hardouin, întreaga istorie antică ar fi fost, de altfel, recompusă de erudiţii din secolul al XIII-lea, pe baza textelor lui Cicero, Plinius, Vergilius şi Horatius. Tocmai la această supraevaluare a interpolatorilor face aluzie aici Rousseau.

73. Acest scurt capitol al VI-lea reprezintă o digresiune în raport cu fluxul principal al demonstraţiei. Prin cazul lui Homer se pare că Rousseau a vrut să ilustreze efectele restrictive ale scrierii asupra vieţii libere a limbajului. Prilej de a emite şi cîteva interesante (şi juste din punctul de vedere al cercetării lingvistice moderne) observaţii asupra rolului unificator al scrierii în peisajul dialectal al unei limbi.

Capitolul al VII-lea

74. Despre sensul tehnic al termenului *voix* vezi *supra*, nota 55.

75. Rousseau întrebuinţează aici cuvîntul *accent* pentru a desemna alternativ concepte fundamental diferite, chiar opuse. Este vorba mai întîi de caracterul muzical (*harmonieux*) al limbii primare, aşa cum se prezenta ea înainte de inventarea scrierii. În această accepţiune, *accent* (la singular) defineşte forţa sugestivă primară a emisiei sonore, caracterul său prioritar vocalic. Într-o a doua accepţiune, accentele (*les accents*), a căror inventare a fost necesară pentru a suplini insuficienţele expresive rezultate din segmentarea fluxului sonor prin scriere, sunt, dimpotrivă, mărci grafice ale fragmentării, ale descompunerii expresiei verbale. Necesitatea utilizării lor într-o limbă scrisă este, în viziunea lui

Rousseau, o mărturie a pierderii, prin scriere, a caracterului vocalic iniţial.

76. Este avut în vedere în special César Chesneau du Marsais, autorul unui *Traité des tropes*, Paris, 1757 şi autor al articolului „Accent" din *Enciclopedie.*

77. „După această lucrare conştiincioasă urmează ritmul şi îmbinarea armonioasă a cuvintelor, care mă tem să nu i se pară lui Catulus elemente puerile. Cei vechi erau de părere că, în acest gen de proză de care ne ocupăm, ar trebui, într-adevăr, să existe ceva asemănător versurilor, adică un fel de număr. După opinia lor, în cuvîntările noastre trebuie să existe momente de întrerupere determinate nu de respiraţie, de oboseală sau de semnele de punctuaţie ale copiştilor, ci de numărul care trebuie respectat în succesiunea cuvintelor şi a ideilor; se spune că Isocrate a fost cel dintîi care, pentru plăcerea auzului (după cum scrie discipolul său Naucrates), a impus regula ca, împotriva vechiului obicei, şi proza să se supună unui anumit ritm.
Într-adevăr, muzicienii, care odinioară erau deopotrivă şi poeţi, au inventat, de dragul de a-i desfăta pe ascultători, aceste două procedee, versul şi cîntarea, pentru ca ritmul cuvintelor şi armonia sunetelor să preîntîmpine senzaţia de saţietate. Aceste două elemente, vreau să spun modularea vocii şi delimitarea cuvintelor, ei au socotit că trebuie transferate din poezie în arta elocinţei, în măsura în care strictеţea discursului ar fi putut-o îngădui."

78. „Mai mult încă, la cei mai celebri autori au existat anumite semne întrebuinţate în propoziţii, pe care cei vechi le-au introdus în scrierile lor în proză, pentru a-şi reliefa scrierile. Semnul (de punctuaţie) este o însemnare specială, aşezată în desenul literei, pentru a arăta de fiecare dată înlănţuirea raţională a cuvintelor în propoziţii şi versuri. Numărul semnelor introduse în versuri este de douăzeci şi şase şi ele se aşază deasupra cuvintelor scrise."

79. Despre diferenţa conceptuală dintre termenii *voix* şi *son* vezi *supra*, nota 55.

80. Contextul ne obligă la această echivalare perifrastică a termenului polisemantic *voix*, pentru care vezi *supra*, nota 55.

81. Benedetto Buonmattei (1581-1647) a fost unul dintre primii gramaticieni ai limbii italiene moderne ; lucrarea sa *Avvertimenti grammaticali per la lingua italiana*, scrisă în anul 1643, a cunoscut mai multe ediţii succesive.

82. Charles Pinot Duclos, *Remarques sur la „Grammaire générale et raisonnée"*, I, 4.

83. Despre cele două accepţiuni diferite ale termenul *accent* la Rousseau vezi *supra*, nota 75.

84. Remarca este valabilă pentru orice limbă care are o ortografie mai mult sau mai puţin etimologică, franceza inclusiv.

85. În acest capitol Rousseau încearcă să argumenteze în continuare ideea expusă în capitolele anterioare : prin evoluţia către scriere, limbile şi-au pierdut caracterul melodic iniţial, cîştigînd în precizie. Toate limbile moderne, afirmă Rousseau, sunt într-un fel „limbi derivate", diferite în mod fundamental de limbile aşa-zis „primare" sau „originare". Pentru a dovedi că limbile scrise moderne nu cunosc „accentul" melodic, Rousseau imaginează două „experimente" : rostite pe aceeaşi notă muzicală, adică la aceeaşi înălţime („unison"), cuvintele limbii franceze nu îşi schimbă în nici un fel natura verbală, ceea ce constituie o dovadă în plus că aşa-zisele „accente" ale ortografiei nu au funcţie muzicală, ci marchează caracteristici sonore secundare precum durata sau intensitatea, în cazul în care nu sunt decît simple semne care marchează diferenţa grafică între omografe care, de altfel, sunt şi omofone. Al doilea „experiment" imaginat de Rousseau constă în a transpune pe muzică o frază oarecare.

Dacă lucrul este posibil fără ca fraza respectivă să-şi piardă sau să-şi schimbe semnificaţia, aceasta ar fi dovada absenţei totale a caracterului muzical melodic al limbii respective. Problema pe care nu şi-o pune Rousseau este însă aceea a relevanţei istorice a „limbii originare", aşa cum este ea descrisă anterior în capitolul al IV-lea. Pentru Rousseau, această limbă originară are o existenţă pur teoretică, ea trebuind-să-fi-existat, deşi nu poate fi atestată documentar, de vreme ce, în momentul în care ea este notată în scris, începe să-şi piardă tocmai caracterul originar. Invenţia, un secol mai tîrziu, a metodei foneticii istorice a dat, uneori şi fragmentar, rezultate notabile în „reconstruirea" pe cale deductivă a unor faze neatestate din istoria unor limbi, dar niciodată nimeni nu a reuşit să reconstituie *în întregime* „portretul vocal" al unei limbi „primitive".

Capitolul al VIII-lea

86. Problema originii instituţiilor omeneşti şi, implicit, problema originii limbilor, a fost, într-adevăr, o problemă intens dezbătută în secolul al XVIII-lea, dacă nu ar fi să amintim, din ambianţa culturală directă a lui Rousseau, decît celebrul tratat *Spiritul legilor* al lui Montesquieu sau nu mai puţin celebrele, în epocă, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publicate la Paris în anul 1719 de abatele Jean-Baptiste Dubos. Rousseau însuşi a abordat această problematică în tratatul său *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. Capitolul de aici, cum spune de altfel chiar autorul, pregăteşte o lungă „digresiune" care va fi cuprinsă în capitolul următor, unde Rousseau se va

străduí să dovedească o relaţie mai apropiată între caracterul melodic al limbilor primare şi limbile meridionale.

Într-o epocă în care înrudirile genealogice dintre limbi erau constatate doar sporadic şi în care, implicit, adîncirea acestei filiere istorice încă nu se constituise într-o metodă de cercetare, fiecare limbă era concepută ca o unitate în sine, evoluţia fiind abordată nu ca o problemă istorică, ci ca una pur speculativă, „filosofică". Relaţia de determinare între climă şi caracterul limbilor era şi ea un loc comun în dezbaterea de idei a secolului al XVIII-lea.

Capitolul al IX-lea

87. Mila în asociere cu autoreflecţia este aici, pentru Rousseau, motorul principal al procesului de umanizare. Dar iată ce se spune despre această relaţie în *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Garnier, Paris, 1962, pp. 58-60: „Vorbesc despre milă, dispoziţie atît de convenabilă unor fiinţe atît de slabe şi supuse atîtor suferinţe cum suntem; virtute cu atît mai universală şi cu atît mai utilă omului, cu cît precedă în el întrebuinţarea oricărei reflecţii şi atît de naturală, încît chiar şi animalele dau uneori semne evidente în acest sens (...). Compătimirea va fi cu atît mai energică cu cît animalul spectator se va identifica mai intim cu animalul care suferă. Or, este limpede că această identificare a trebuit să fie infinit mai strînsă în starea naturală decît în starea de raţionare. Raţiunea este aceea care provoacă amorul propriu, iar reflecţia este aceea care îl fortifică; ea este cea care îl repliază pe om asupra lui însuşi; ea îl separă de tot ceea ce îl stînjeneşte şi îl mîhneşte: filosofia este cea care îl izolează, prin ea el spune, în taină, la vederea unui om care

suferă: «Piei, dacă vrei, eu sunt în siguranţă!». Doar primejdiile întregii societăţi tulbură somnul liniştit al filosofului şi îl smulg din patul său".

La prima vedere, între cele două poziţii exprimate de Rousseau în momente diferite pare să existe o contradicţie izbitoare: aici, compasiunea, ca funcţie a raţiunii, apare ca element coagulator al sociabilităţii şi, prin aceasta, determină apariţia limbajului, pe cînd în *Discursul asupra originii inegalităţii dintre oameni* Rousseau pare, dimpotrivă, înclinat să vadă în raţionalitate elementul care limitează compasiunea şi favorizează egoismul individului. Dar, după cum a observat cu fineţe Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal,* Gallimard, Paris, 1989, cap. V, „Le Remède dans le mal: la pensée de Rousseau", pp. 210 şi urm., la Rousseau raţiunea şi imaginaţia sunt investite cu o funcţie ambivalentă: pe de o parte, ele contribuie esenţial la îndepărtarea de natură a „bunului sălbatic", dar tot ele sunt, pe de altă parte, singurele mijloace pe care omul, devenit fiinţă socială, le are la îndemînă pentru a deveni şi o fiinţă civilizată. Este, aşadar, în spiritul gîndirii rousseauiste ca raţiunea să apară responsabilă şi pentru „progresul" umanităţii, dar şi pentru „degradarea" ei. Faptul că în prezentul *Eseu despre originea limbilor* Rousseau evidenţiază doar componenta „pozitivă" se explică prin nevoia demonstraţiei contextuale: potrivit obiectivului pe care şi-l propune, Rousseau face apel la figura „omului natural", pentru a pune în evidenţă rolul „primelor sentimente" în apariţia limbajului. Ca „prim sentiment", compasiunea se manifestă la „primii oameni" în forma unei reacţii spontane de identificare cu suferinţa celuilalt. Ea se „socializează" doar ulterior, prin imaginaţie şi conceptualizare, operaţii care necesită amîndouă limbajul.

88. Inventatorul mitic al agriculturii la greci. La porunca zeiţei Demetra, patroana vegetaţiei şi a holdelor, eroul a parcurs lumea într-un car tras de monştri înaripaţi, semănînd peste tot grîu.

89. Această remarcă indică faptul că, deşi materialiste, explicaţiile pe care Rousseau le dă genezei speţei umane nu sunt şi ateiste. De altfel, în lucrările sale capitale, cum ar fi, de exemplu, *Du contrat social*, Rousseau afirmă explicit că întreaga evoluţie a omului ca fiinţă raţională, deşi naturală, reprezintă împlinirea proiectului divin.

90. Funcţia ambivalentă a oricărei cuceriri civilizatorii a omului este corelată aici cu tradiţia biblică. Vezi şi *supra*, nota 87.

91. Despre cele trei stadii în devenirea omului, sălbăticia, barbaria şi civilizaţia, vezi şi *supra*, nota 70.

92. Tema înclinaţiei axei universului, cu implicaţiile ei istorice, experimentale sau filosofice, era intens dezbătută în secolul al XVIII-lea. Între ipoteza naturalistă dezvoltată de Georges Louis de Buffon în cele cincisprezece volume ale monumentalei sale *Histoire naturelle*, Paris, 1749-1757, şi cea providenţialistă a abatelui Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature*, 9 vol., Paris, 1735-1750, Rousseau pare să încline aici către cea din urmă. Pentru diverse conexiuni în plan ideatic ale acestei problematici, vezi studiul introductiv al lui Jean Starobinski, la ediţia pe care a dat-o în 1990 *Eseului* lui Rousseau, pp. 163-169. Rousseau utilizează argumentul teologic al „degetului lui Dumnezeu" pentru a explica trecerea de la timpul circular, nonevenimenţial al preistoriei către timpul vectorial al istoriei, plin de catastrofe natural-climaterice, care a determinat ieşirea omului din anistoricul stării „naturale" şi intrarea în istoria socială. Schimbarea climaterică este astfel postulată drept cauză primară a istoricităţii societăţii umane.

93. „Primele nevoi" au fost cele fizice, a căror satisfacere nu reclama cadrul social, ca în cazul nevoilor „morale", care i-au determinat pe oameni să descopere solidaritatea socială.

94. O afirmaţie asemănătoare găsim la Montesquieu, *L'Esprit des lois*, cartea a XVIII-a, cap. al III-lea.

95. Informaţii despre regimul alimentar al primitivilor putea găsi din abundenţă Rousseau în *Enciclopedie* (de exemplu, în articolele „Abstinence" şi „Carnassier". Această problematică fusese tratată pe larg de Buffon, în disertaţia *Animaux carnassiers* (1758).

96. Ideea, cu vechi rădăcini la autorii antici (Lucreţiu, Vitruviu), este exprimată şi în romanul *Émile*, cap. al IV-lea: „Să mi se arate un singur animal de pe pământ care ştie să facă focul".

97. Savanţii vizaţi polemic aici de către Rousseau pot fi Montaigne şi Charron, care scriseseră că şi animalele deţin inteligenţă şi sociabilitate. Mai aproape de vremea sa, Helvetius susţinuse acelaşi lucru în primele pagini ale lucrării sale *De l'Esprit* (1758). Acestui ultim filosof pare să-i aparţină şi expresia „societate trecătoare" (*société fugitive*), invocată aici ironic de Rousseau.

98. Fac., 21 : 25 şi urm: „Avraam certase pe Abimelec din pricina unui izvor pe care îl cotropiseră slugile lui Abimelec (...). Atunci a luat Avraam vite mari şi mici şi le-a dăruit lui Abimelec şi au făcut amîndoi legămînt" (versiunea Radu-Galaction).
În acest pasaj al scrierii sale, Rousseau pare să stabilească un paralelism funcţional între vetrele încălzite de foc în ţinuturile reci şi locurile de adăpare din ţinuturile calde, ca factori de coagulare a sociabilităţii umane în urma marilor catastrofe climaterice. Asocierea oamenilor în jurul focului, respectiv al surselor de apă, a creat noi „nevoi" care au determinat la rîndul lor apariţia limbajului şi diferenţierea limbilor. Numai că acest echilibru aparent este rupt de Rousseau în paginile următoare, dedicate unui amplu excurs pe tema locurilor de adăpare ca factori de coeziune socială. În acest fel, Rousseau revine la firul principal al discursului său, care are în centru ideea că limbile Sudului călduros sunt superioare celor nordice în virtutea caracterului lor prioritar melodios.

99. Într-o notă de la p. 247 a ediției sale, Starobinski notează că este posibil ca aici Rousseau să se refere la considerațiile lui Buffon, *Histoire naturelle*, care, în virtutea teoriei sale despre „moleculele organice", vorbea despre menținerea unui echilibru stabil al vieții, prin simpla redistribuire a unei cantități constante de materie vie. Ideea aceasta a unui echilibru permanent în natură domina în scrierile naturaliștilor din secolul al XVIII-lea.

100. Acest tip de catastrofe este descris pe larg de Buffon, *Théorie de la terre* (1749).

101. Fraza are un subtext polemic deoarece, respingînd din nou teoria formulată de Buffon în tomul al VII-lea al *Istoriei naturale*, dedicat animalelor carnasiere, Rousseau răspunde obiecțiilor acestuia la propriile considerații din *Discursul asupra inegalității dintre oameni*. Teoria menținerii echilibrului natural prin războiul permanent între specii era, de altfel, larg răspîndită printre naturaliștii epocii. Iată în acest sens un exemplu din Charles Bonnet, *La Contemplation de la nature*, 1764 (*apud* Starobinski, p. 248): „Între animale există războaie veșnice; dar lucrurile au fost îmbinate atît de înțelept, încît distrugerea unora înseamnă conservarea altora, iar fecunditatea speciilor este întotdeauna proporțională cu primejdiile care îi amenință pe indivizi".

102. Despre vastele lucrări de irigare din Egiptul antic informațiile abundă la istorici precum Herodot, Strabon sau Diodor din Sicilia. În articolul „Canal" din *Enciclopedie*, sunt menționate, ca țări practicînd pe scară largă lucrările hidrotehnice, China și Olanda.

103. Frază-axiomă a întregului capitol. Citînd *in extenso* întregul pasaj care urmează, Starobinski, *Remède...*, pp. 211-212, remarcă: „Cette page souvent citée, mériterait d'être analysée de près pour sa structure rythmique, phonique, accentuelle; pour son très habile dosage, aussi des passés inchoatifs et des

imparfaits itératifs, qui font commencer le langage et sa longue histoire par des instants élargis où le temps n'est pas compté. Le modèle est ainsi donné d'une primitive parole qui est tout ensemble une première et pure mélodie. «Les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques.» Rousseau le répète en variant le même énoncé : «L'on chanterait au lieu de parler...». Un chant-langage indivis des signes qui ne se distinguent pas des sentiments qu'ils expriment, une communication qui imprime infailliblement en autrui le message qui lui est destiné : l'unité, la fusion chaleureuse se manifestent à tous les niveaux.

Mais l'unité est fragile. L'histoire ultérieure la voit disparaître, en même temps que s'affaiblissent l'accent, la mélodie, la chaleur passionnée. L'unité une fois brisée, musique et parole, toutes deux dégénérant, deviennent étrangères l'une à l'autre. Gagnée par le froid, la langue ne sert plus qu'aux actes du pouvoir tyranique et à la communication indirecte. S'assourdissant à mesure qu'elle fait davantage de place aux «articulations» (c'est-à-dire aux consonnes), la *parole* des nations civilisées est privée de l'accent et de la sonorité qui seuls permettent de «persuader un peuple assemblé». Dévoyée par recherches des harmonistes, privée de sa plénitude mélodique, la *musique*, si elle plaît encore superficiellement aux oreilles, ne sait plus atteindre les cœurs. Ainsi disparaissent les «effets moraux» de ce que fut la langue primitive : le refroidissement de la langue accompagne la perte de la liberté ; et l'invasion de la musique par le «bruit» fait échec à toute communication des sentiments".

104. Legătura explicativă între sentimentul iubirii şi apariţia muzicii şi a dansului este un topos străvechi în gîndirea europeană, *cf.* Lucreţiu, *De rerum natura*, V, 1390-1402, sau Ovidiu, *Faste*, IV, pp. 107-114.

105. Despre relaţia incestuoasă ca formă originară a cuplului uman vorbesc din abundenţă vechile izvoare. Cuplul Isis-Osiris în mitologia egipteană, care a funcţionat timp de milenii ca model ritual al cuplului regal, cuplul Deucalion şi Pyrrha din mitologia greacă („O, soror, o, coniux..." – se adresează eroul surorii sale în cîntul I al *Metamorfozelor* lui Ovidiu) sunt doar două exemple. De altfel, în articolul „Incest" din *Enciclopedie*, Rousseau putea citi că „la începutul lumii, şi încă multă vreme după Potop, căsătoriile între fraţi şi surori erau îngăduite".

106. Cel mai amplu capitol al *Eseului*, calificat de Rousseau însuşi în finalul capitolului anterior drept o „digresiune", capitolul al IX-lea este şi cea mai cunoscută şi mai des citată parte a opusculului. Dedicat în principiu argumentării convingerii autorului că limbile meridionale sunt mai vechi şi mai apropiate genetic de limbile primare în virtutea caracterului lor muzical, acest capitol reprezintă deopotrivă o detaliere a disocierii care stă în centrul concepţiei despre limbaj a autorului: cea între ordinea „morală", originară, a limbajului, accesibilă unei percepţii intuitiv-globale, pe de o parte, şi dimensiunea fizic-articulatorie, indusă în viaţa limbilor prin scriere şi care este singura accesibilă analizei cantitative de tip matematic.

Capitolul al X-lea

107. Înţelesul acestei fraze introductive este următorul: mai devreme sau mai tîrziu, toate limbile vor sfîrşi prin a-şi pierde caracterul muzical-armonic iniţial şi a dobîndi caracterul analitic, intelectual şi supra-raţionalizat al limbilor moderne.

108. Ideea reapare în *Émile*, cartea I, capitolul al II-lea: „Din compararea popoarelor din Nord cu cele din Sud se impune în mod constant concluzia că devii mai robust suportînd excesele frigului decît excesele căldurii".

109. Am tradus prin sintagma *activitate productivă* termenul francez *industrie*, frecvent întrebuinţat de Rousseau. Ideea că parcimonia ambianţei naturale favorizează inventivitatea şi sociabilitatea oamenilor se află şi la Montesquieu, *Spiritul legilor*, cartea I, capitolul al IV-lea: „Sterilitatea pămînturilor îi face pe oameni ingenioşi, sobri, căliţi pentru muncă, plini de curaj, potriviţi pentru război; trebuie să-şi procure ei înşişi ceea ce pămîntul le refuză". Relaţia cauzală între climat şi caracteristicile morale ale unei populaţii are o tradiţie veche în cultura europeană. O întîlnim deja în tradiţia ştiinţifică greco-latină, de exemplu în tratatul hipocratic *Despre aer, ape şi locuri*, în care o parte consistentă este dedicată comparaţiei între locuitorii Asiei şi ai Africii şi europeni.

110. În franceză, *aimez-moi* şi *aidez-moi*. Rousseau vrea să sugereze că expresia iubirii, caracteristică sudicilor, este mai „dulce" prin nazala *m* decît expresia ajutorului (oclusiva dentală *d*), restul contextului fonetic păstrîndu-se identic. Amuzaţi, ne putem însă întreba, împreună cu Starobinski, ed. cit., p. 250: „Mais que penser de ce recours au français pour marquer la distinction entre la première langue du nord et la première langue de midi?". Chiar dacă irelevant din punct de vedere istoric-etimologic, exemplul produs îi prilejuieşte lui Rousseau o distincţie importantă, formulată în paragraful imediat următor. Este vorba de distincţia între 'a simţi'/'a înţelege', între 'energie'/'claritate', 'accent (originar)'/'articulare puternică', trăsături care ar defini, într-un discurs coerent şi consecvent, opoziţia genetică dintre limbile sudice, esenţial melodice, şi limbile nordice, esenţial articulat-raţionalizate. Conceptul de

„energie" a fost întrebuinţat pentru a defini caracterul „limbilor-mamă", în opoziţie cu limbile derivate, de către Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719, autor ale cărui idei l-au influenţat profund pe Rousseau.

111. Ca şi limbile meridionale, şi cele nordice sunt generate tot de pasiuni; teoria rousseauistă rămîne coerentă, numai că „pasiunile" nordicilor sunt altele, numite anterior: neliniştea, previziunea şi irascibilitatea, care reclamă claritate şi inteligibilitate, în opoziţie cu pasiunile meridionale, sentimentele amoroase, care reclamă „energie" şi muzicalitate a expresiei verbale.

112. Ideea că limbile nordice sunt „aspre" era larg răspîndită printre autorii francezi ai secolului al XVIII-lea. Într-un *Essai sur le génie et le caractère des nations*, Bruxelles, 1743, Espiard de la Borde scrie: „Cei care se apropie cel mai mult de Septentrion rostesc consoanele din fundul pieptului, într-o manieră aspră şi nu pun vocale aproape niciodată; ei emit aspiraţii continue". La fel, Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746, insistă asupra caracterului „rece şi flegmatic" al popoarelor nordice, ale căror limbi ar fi „lipsite de accent".

Capitolul al XI-lea

113. Vezi *supra*, notele 110, 111 şi 112.

114. O nouă faţetă a principiului ce susţine primatul limbilor sudice asupra celor nordice. Limbile nordice sunt „un limbaj privat" (*langage privé*) în măsura în care, forţaţi de un climat vitreg,

nordicii nu au timpul şi dispoziţia de a proiecta o societate complexă, cum fac sudicii în jurul surselor de apă. Forţaţi de nevoi să se strîngă în jurul vetrei, nordicii îşi comunică în mod prioritar nevoile concrete ale supravieţuirii zilnice. Apărute într-un spaţiu al intimităţii, care este vatra, limbile nordice sunt „private", spre deosebire de cele sudice, care sunt publice, forjate în spaţiul deschis al comunicării comunitare.

115. Ideea că limbile orientale sunt puternic expresive în comparaţie cu limbile europene moderne era larg împărtăşită în Secolul Luminilor. Opinia generală este rezumată în articolul „Langage" din *Enciclopedie*: „Spiritul pătrunzător şi activ al orientalilor, firea lor clocotitoare, care se simţea bine în emoţii puternice, i-au condus pe aceştia să inventeze idiomuri ale căror sunete puternice şi armonioase surprindeau imagini vii ale obiectelor pe care le exprimau. De aici intensa întrebuinţare a metaforelor şi a figurilor îndrăzneţe, a tablourilor animate ale naturii, a inversiunilor expresive, a frecventelor comparaţii, a acestui sublim al marilor scriitori ai Antichităţii". Starobinski, ed. cit., p. 251, citează de asemenea poemul care deschide celebrul *West-östlicher Diwan* (1819) al lui Goethe, unde marele poet german îndeamnă la descoperirea Orientului, ţinut în care spiritul îşi regăseşte salvarea, respirînd duhul patriarhilor: *Wie das Wort so wichtig dort war/ Weil es ein gesprochen Wort war* – „Acolo cuvîntul era atît de important/ Deoarece era un cuvînt rostit (şi nu scris)".

116. Starobinski, ed. cit., p. 251, subliniază importanţa conceptului de *rapport* la Rousseau, citînd din *La Nouvelle Héloïse*, II, 16: „Mon objet est de connaître l'homme, et ma méthode de l'étudier dans ses diverses relations".

117. Pentru Rousseau, ca şi pentru mulţi dintre contemporanii săi, Mahomed era exemplul suprem al forţei mobilizatoare proprii limbajului profetic. Fanatismul, înflăcărarea mulţimilor se

află şi în centrul atenţiei lui Voltaire în cunoscuta sa scriere *Mahomet* (1743), al cărei titlu iniţial fusese *Le Fanatisme ou Mahomet*.

118. După Starobinski, ed. cit., p. 252, vorbind despre „nos fanatiques", Rousseau îi avea în vedere pe jansenişti de la Port-Royal, cu care enciclopediştii se aflau în permanentă şi acerbă polemică.

Capitolul al XII-lea

119. Începînd cu acest capitol, Rousseau abordează cea de-a doua temă a eseului său, originea muzicii, văzută în strînsă legătură cu originea limbajului. Esenţa limbajului primar fiind aceeaşi cu esenţa muzicii, şi anume melodicitatea caracteristică primelor forme de comunicare între oameni, evoluţia muzicii urmează acelaşi drum ca şi limbajul, de la starea melodică originară către un stadiu degradat, raţionalizat şi intelectualizat. În referirile critice la înţelegerea muzicii, ţinta rămîne, întotdeauna, Jean-Philippe Rameau, muzician cu care Rousseau a purtat o îndelungată polemică. Ipoteza originii comune a limbajului şi a muzicii îşi are originile în Antichitate şi era larg răspîndită şi aproape unanim împărtăşită în secolul al XVIII-lea. În voluminosul său *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746, Condillac se referă în treacăt şi la această problemă; în § 14, capitolul II, secţ. I, partea a II-a a acestui celebru tratat, citim: „Dans l'origine des langues, la manière de prononcer admettait (...) des inflexions de voix si distinctes, qu'un musicien eût pu la noter en ne faisant que de légers changements".

120. Din nou termenul polisemantic *voix*, utilizat de Rousseau în sensuri foarte variate. Cf. şi *supra*, nota 55.

121. După Marie-Elisabeth Duchez, „Principe de la Mélodie et origine des langues", în *Revue de Musicologie*, decembrie, 1974, p. 78, citată de Catherine Kinzler la p. 239 a ediţiei sale, constatăm că Rousseau pare să fi ignorat rolul coardelor vocale în emisia verbală umană. Acest element anatomo-fiziologic al aparatului fonator uman fusese descoperit deja de către Antoine Ferrin, *Mémoire sur la formation de la voix de l'homme*, Paris, 1741.

122. Vezi *supra*, capitolul al IX-lea.

123. Rousseau are în vedere, probabil, texte legislative redactate în versuri, cum au fost Codul lui Solon la Atena sau textele sacre ale druizilor galici, despre care relatează Cezar în *De bello Gallico*, I, VI, 14.

124. Ultima expresie reflectă înţelesurile tehnice ale termenului *voix*, pentru care vezi şi *supra*, nota 55.

125. Strabon, *Geographica*, I, 26.

126. Quintilian, *Institutio oratoria*, I, X, pp. 17-18: „Architas şi Aristoxenes au fost de părere chiar că arta gramaticii era subordonată muzicii şi că aceiaşi magiştri predau amîndouă disciplinele (...). Eupolis confirmă şi el acest fapt, arătîndu-ni-l pe Prodamus cum predă şi muzica, şi literele (=gramatica). De asemenea, şi Maricas, care nu este altul decît Hyperbolus, mărturiseşte că, dintre toate părţile muzicii, el nu cunoaşte decît literele".

127. Ideea că muzica îndeplinea o amplă funcţie socială la greci era şi ea un loc comun în epocă. Putem cita în acest sens articolul despre „Muzică" din propriul *Dictionnaire de musique* (1768) al lui Rousseau, sau tratatul lui Jacques Bonnet, *Histoire de la*

musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent, Paris, 1715, capitolele al III-lea şi al VI-lea.

128. Citatul propus de Rousseau este din abatele Jean Terrason, *La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris, 1754, pp. 179-180. Acest autor era cunoscut în epocă pentru obstinaţia cu care combătea admiraţia modernilor pentru antichitate. Iată ce citim într-o altă lucrare a sa, *Dissertation critique sur l'„Illiade" d'Homère*, Paris, 1715, vol. I, partea a III-a, secţ. 1, cap. 1: „Les esprits philosophes seront peu touchés des éloges que les anciens ont donnés à leur musique: ils savent que l'ignorance de l'excellent est la source de l'admiration du médiocre (...). Cela est vrai que les éloges les plus outrés de la musique ancienne tombent sur les temps les plus reculés, c'est-à-dire sur ceux où la musique était indubitablement la plus imparfaite qu'elle ne l'a été depuis chez les Grecs même. Après tout, si les mouvements extraordinaires qu'elle excitait dans les hommes étaient une preuve réelle de sa beauté, nous en alléguerions des exemples fort semblables parmi nous: car sans s'appuyer sur les guérisons même corporelles dont l'Académie des sciences a fait mention, rien n'égale la sensibilité de quelques jeunes gens à l'égard de la musique; et si l'air de modération qui est répandu dans le monde poli ne les retenait, ils se laisseraient véritablement transporter par les sons que les grands maîtres tirent de leurs instruments". Jean Terrasson (1670-1750), profesor de filosofie greacă şi latină la Collège de France, critică în mod sistematic operele Antichităţii, în polemica între „les anciens" şi „les modernes" militînd cu hotărîre pentru aceştia din urmă. Teoretician al progresului cu orice preţ, inclusiv în domeniul artei, acest savant ajungea să facă afirmaţii ridicole, cum ar fi aceea că poezia unui La Motte (!) este superioară poeziei homerice.

129. Pierre-Jean Burette (1665-1747), fiu al harpistului Claude Burette, a fost muzician şi medic, membru al societăţii savante Académie des Inscriptions et Belles Lettres, şi a publicat un număr de paisprezece disertaţii în *Memoriile* acestei instituţii.

130. Rousseau pare să uite că asemenea „experimente" fonetico-muzicale propusese el însuşi în capitolul al VII-lea al eseului de faţă. Oricum, în pasajul de aici autorul susţine, respingînd experimentele contemporanilor săi, că nu e cu putinţă ca muzica antică să fie reconstituită. În consecinţă, orice judecată *a posteriori* asupra muzicii antice este inadecvată.

Capitolul al XIII-lea

131. Ideile enunţate în acest capitol erau bine conturate în mintea lui Rousseau, ele fiind formulate, în felurite chipuri, şi în alte părţi ale operei sale, ca, de exemplu, în articolele „Imitation" şi „Musique" din al său *Dictionnaire de musique*, în partea I, scrisoarea XLVIII din *La Nouvelle Héloïse* sau, în treacăt, în cartea a IX-a a *Confesiunilor*.

Consecvent enunţului teoretic principal al *Eseului* său (limbajul şi muzica au o origine comună, aceasta aflîndu-se în melodicitatea primară a emisiei sonore umane, care este de origine mai degrabă moral-spirituală sau „pneumatică" decît fizică), Rousseau respinge implicit poziţiile multora dintre teoreticienii artei contemporani cu el, excesiv de materialiste şi mecaniciste. A pune sunetele în sine, rezultate în urma analizei raţionale, înaintea fenomenelor morale care le produc înseamnă pentru Rousseau a ignora adevărata natură a fiinţei umane şi, din punct de vedere logic, greşeala de a pune efectele înaintea

cauzelor. Aceeaşi gravă eroare o comit, după părerea lui, şi gramaticienii care caută să înţeleagă principiul simbolic al limbilor, analizînd cu minuţie lanţul sonor al emisiei verbale, cît şi teoreticienii muzicii (Rameau în primul rînd, cel mai redutabil dintre preopinenţii săi), care-şi imaginează că ajung la definiţia esenţei muzicii dacă reuşesc o descompunere totală a „lanţului sonor". Ca şi culoarea în pictură, sunetul (*le son*) este pentru muzică doar materialul mecanic, combinator; momentul propriu-zis al creaţiei de sens este cel „moral", indus de melodie în muzică şi, respectiv, de culoare în pictură. După aceeaşi logică, caracterul vocal al vorbirii are în expresia lingvistică aceeaşi funcţie definitorie ca melodia şi desenul pentru cele două arte. Înţelegem acum mai bine de ce în capitolele anterioare Rousseau a făcut răspunzătoare scrierea pentru ceea ce el considera o degradare în istorie a expresivităţii originare a limbilor.

Nu trebuie să scăpăm din vedere şi faptul că Rousseau introduce aici o nouă distincţie interesantă: cea între plăcerea simţurilor, efect de natură mecanică al stimulării organelor auzului, şi plăcerea „morală" sau spirituală, realizabilă doar în prezenţa scrisului. Distincţia va fi adîncită în continuare pentru a combate teoria lui Rameau, după care satisfacţia estetică este dată în muzică de acordul fizic între vibraţia materială a instrumentului şi membrana timpanului.

132. După cum rezultă fără echivoc din acest paragraf, Rousseau era, în acest punct, adeptul teoriei clasice a mimesisului, aşa cum fusese ea emisă de Aristotel în *Poetica*, VI, 20: forma, în cazul artei plastice desenul, este cea care determină existenţa unui obiect estetic. Simplele culori, sunetele în cazul muzicii, nu sunt decît materialul supus transfigurării prin artă. Starobinski, ed. cit., p. 255, ne informează că ideea opoziţiei între desen şi culoare a dat naştere în Franţa unor lungi dezbateri pasionate, începînd încă din secolul al XVII-lea.

Disputa dintre „rubensieni" (partizani ai culorii) şi „poussinişti" (adepţi ai primatului desenului), a fost frecvent menţionată de teoreticieni şi critici, pînă la Baudelaire, care o recunoştea în confruntarea teoretică dintre Ingres şi Delacroix. Raportarea comparativă a muzicii la pictură era şi ea frecventă printre contemporanii lui Rousseau, dacă i-am cita (după Starobinski, *ibidem*) doar pe Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719, şi pe abatele Charles Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746).

133. Fraza conţine o reducere la absurd cu scop implicit polemic a tezei adversarilor autorului. Simpla materie (primele elemente articulatorii în cazul limbajului, sunetele fizice în cazul muzicii) este inertă în absenţa semnificaţiei morale.

134. Starobinski, ed. cit., p. 256, observă că, iniţial, franţuzescul *nuer* a fost un element terminologic din domeniul tapiseriei şi al picturii, definit în *Dicţionarul Academiei Franceze* de la 1762 astfel: „Assortir des couleurs dans des ouvrages de laine ou de soie, de manière qui'il se fasse une diminution insensible d'une couleur à l'autre". Etimologic, verbul *nuer* este înrudit cu substantivul *nuance* 'nuanţă'.

135. Reproducere analogică şi caricaturală a experienţei pe care contemporanul său Burette o făcuse încercînd să reconstituie muzica grecilor. Vezi *supra*, nota 129.

136. Ipoteza unui paralelism între elementele rezultate din descompunerea luminii prin prismă şi tonalităţile muzicale de bază a constituit în epocă un prilej pentru numeroase experimente şi teoretizări. În articolul „Couleur" din *Enciclopedie* citim: „Razele soarelui, traversînd o prismă triunghiulară, proiectează pe peretele opus o imagine de diferite culori. (...) Această experienţă simplă dar totuşi decisivă este aceea prin care dl. Newton a înlăturat toate dificultăţile. (...) Întinderea proporţională a acestor şapte intervale de culori corespunde destul

de exact întinderii proporţionale a celor şapte tonuri ale muzicii. Este un fenomen particular ; dar trebuie să ne ferim să tragem de aici concluzia că ar exista o oarecare analogie între senzaţiile de culoare şi cele ale tonurilor muzicale : căci senzaţiile noastre nu au nimic asemănător obiectelor care le cauzează". Pe o poziţie asemănătoare se situează aici şi Rousseau, respingînd experimentele mecaniciste ale lui Rameau, care se străduia să dezvolte o teorie muzicală „ştiinţifică" pur mecanică, întemeiată pe proporţiile sonore : „Frumoasele edificii ale grecilor şi romanilor (...) sunt întemeiate pe proporţiile luate din muzică, ceea ce justifică ideea, pe care o am de multă vreme, că în muzică rezidă, cu cea mai mare siguranţă, principiul tuturor artelor de bun-gust" (*Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1752). Pasajul care urmează în eseul lui Rousseau este o parodiere a pretenţiilor lui Rameau de a impune un principiu universal al artelor, pornind de la sonoritatea muzicală. Caricaturizînd stilul emfatic al preopinentului său, Rousseau pune în lumină două din temele favorite ale muzicianului : 1. Teoria descompunerii sunetului, conform căreia muzica este o artă raţională, fundamentată pe rezonanţa acustică dintre corpuri ; 2. Teoria valorii universale a modelului muzical, în întregul cîmp estetic al artelor. Răspunzînd remarcilor critice ale enciclopediştilor, Rameau, departe de a renunţa la teoriile sale, va ajunge, către sfîrşitul vieţii, să susţină că modelul muzical are inclusiv valoare metafizică, putînd servi explicării tuturor principiilor constitutive ale lumii.

137. Imitare parodică a stilului exaltat al lui Rameau.

138. Lăsînd la o parte tonul umoristic-parodic prin care Rousseau se străduieşte să discrediteze tezele adversarului său, trebuie notat totuşi că teoria armoniei universale a cosmosului, originară în metafizica pitagoriciană, a avut şi ea, în timp, susţinători iluştri.

Nu mai departe Denis Diderot, în articolul „Beau" din *Enciclopedie*, se arată adept al unei estetici care are în centru frumosul definit ca „percepţie a raporturilor". În vremea noastră, teza unui fundament armonic al universului este susţinută de filosoful Matyla Ghica (vezi studiile sale din volumul *Estetică şi teoria artei*, trad. rom. de Traian Drăgoi, Editura Ştiinţifică şi Eniclopedică, Bucureşti, 1981).

139. Între armonie, care pentru el viza exclusiv materialitatea sunetelor, şi melodie, care configura orizontul „moral" al muzicii, Rousseau o privilegiază pe cea de-a doua. La p. 244 a ediţiei sale, Kinzler opinează că argumentaţia lui Rousseau din acest pasaj este foarte apropiată de textele unora dintre contemporani, pe care Rousseau trebuie să-i fi cunoscut: Charles Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, cartea a III-a, partea a III-a, capitolul al III-lea: „Que dirait-on d'un peintre qui se contenterait de jeter sur sa toile des traits hardis et des masses des couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec un objet connu? L'application se fait d'elle-même à la musique. (...) Concluons donc que la musique la mieux calculée dans tous ses tons, la plus géométrique dans ses accords, s'il arrivait, qu'avec ces qualités, elle n'eût aucune signification; on ne pourrait la comparer qu'à un prisme, qui présente le plus beau coloris, et ne fait point de tableau. Ce serait une espèce de clavecin chromatique, qui offrirait des couleurs et des passages pour amuser peut-être les yeux, et ennuyer sûrement l'esprit", şi Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719): „Comme il est des personnes qui sont plus touchées des coloris des tableaux que de l'expression des passions, il est de même des personnes, qui dans la musique ne sont sensibles qu'à l'agrément du chant, ou bien à la richesse de l'harmonie, et qui ne font point assez d'attention si ce chant imite bien le bruit

qu'il doit imiter, ou s'il est convenable au sens des paroles auxquelles il est adapté. (...) Je placerais volontiers la musique où le compositeur n'a point su faire servir son art à nous émouvoir au rang des tableaux qui ne sont que bien coloriés, et des poèmes qui ne sont que bien versifiés. Comme les beautés d'exécution doivent servir en poésie, ainsi qu'en peinture, à mettre en œuvre les beautés d'invention et les traits de génie qui peignent la nature qu'on imite, de même la richesse et la variété des accords, les agréments et la nouveauté des chants ne doivent servir en musique que pour faire et pour embellir l'imitation du langage de la nature et des passions".

140. Din nou o respingere tranşantă a înţelegerii intelectualist-materialiste a muzicii, propusă de Rameau. În primul paragraf al lucrării *Démonstration du principe de l'harmonie*, Rameau scrisese: „Melodia şi armonia constituie întreaga ştiinţă muzicală a sunetelor. Melodia este arta de a face ca sunetele să se succeadă într-o manieră plăcută urechii; armonia este arta de a plăcea aceluiaşi organ unind sunetele".

141. Despre conceptul de imitaţie în artă vezi şi *supra*, nota 132. Paradoxal este faptul că atît Rousseau, cît şi Rameau se situau în cadrul teoriei aristotelice a mimesisului. Numai că, prin termenul *imitation*, fiecare înţelegea cu totul altceva! Pentru Rousseau, artistul imită nu natura fizică, ci „natura morală" a omului, îndrumîndu-i pe „consumatorii" artei spre esenţa emoţiilor şi a „pasiunilor". Rameau, în ce-l priveşte, înţelege prin „imitaţie" actul de esenţializare a realităţii: artistul nu reproduce sunetele naturale, ci, analizîndu-le în principiile lor ultime, recompune sunetele muzicale care sunt, în urma prelucrării artistice, mai „adevărate" decît simplele vibraţii sonore.

Capitolul al XIV-lea

142. În original, fr. *aliquote* este un termen tehnic întrebuinţat de matematicieni şi muzicieni. *Cf.* definiţia din *Dictionnaire de l'Académie* (1762): „Aliquote, adj. fem. Nu se întrebuinţează decît în expresia *partie aliquote*, care se spune despre o parte conţinută de un anumit număr de ori într-un întreg. *Trei este o parte alicotă a lui doisprezece* (...). Uneori este folosit şi ca substantiv: *Doi este o alicotă a lui şase*".

143. Conceptul de ansamblu (*le tout ensemble*) desemna în teoriile secolului al XVIII-lea impresia generală produsă de un obiect de artă.

144. De remarcat distincţia propusă de Rousseau între plăcerea senzorială primară şi plăcerea estetică (*volupté*). Analogia între limbajul verbal şi muzică merge mai departe de comunitatea de origine. La fel cum, dacă ar fi să ne exprimăm în termeni saussurieni, doar relaţia semantică, adică raportul convenţional între un semnificant de natură sonoră şi un semnificat de natură psihică, este în măsură să facă dintr-un semn ceea ce este el, tot aşa şi o structură muzicală nu este frumoasă decît dacă are o semnificaţie, adică dacă sonoritatea pură se asociază unei „pasiuni" umane. Rousseau subliniază încă o dată că melodia este pentru muzică ceea ce este semnificaţia pentru vorbirea naturală. Mai mult încă, pentru a realiza în act o piesă muzicală, trebuie să îi posezi „dicţionarul", adică elementele codului său specific.

145. În viziunea lui Rousseau, armonia este pentru melodia unui text muzical ceea ce este analiza gramaticală pentru textul verbal: rezultatul unei operaţii analitice intelectuale. Pe de altă parte, armonia (afirmase Rousseau cîteva fraze mai sus) este,

deopotrivă, şi „naturală", în sensul că se supune unor legi universale care pot fi transpuse, la rigoare, într-un model raţional-matematic. Aparenta contradicţie se limpezeşte prin cele scrise de Rousseau în lucrarea polemică *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie"* din 1755 : „Quoi que le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme dit très bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter" (*apud* Kinzler, ed. cit., p. 200). Ar trebui deci distins între două tipuri de convenţie, una naturală, care interesează o naţiune, o limbă, o legislaţie, un „accent" muzical, pe de o parte, şi una „artificială", rezultată prin raţionament sau calcul ; folosind sintagmele fericit alese de Starobinski, ed. cit., p. 528, avem de-a face cu o distincţie între „la convention instituante" şi „la convention instituée".

146. Efectul de „zgomot" este acelaşi cu cel perceput de cineva la auzul vorbirii într-o limbă care îi este absolut necunoscută. Rousseau ignoră totuşi faptul că, fie şi în absenţa oricărei semnificaţii, „ascultătorul" percepe totuşi ceva, şi anume faptul *că* se vorbeşte. Acesta este şi raţionamentul făcut de Rameau cu privire la armonie, cînd, iritat de taxarea armoniei drept „zgomot", îi răspunde polemic lui Rousseau : „Cuvîntul *zgomot*, prea familiar autorului (=Rousseau), nu poate fi rostit în chestiuni de armonie decît împotriva unei proaste armonii, dacă nu cumva tocmai urechea celui care o taxează în acest fel este de vină" (*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755, pp. 21-22).

147. O afirmaţie identică găsim în *Dictionnaire de musique*, la articolul „Harmonie" : „La seule bonne harmonie est l'unisson".

148. În lucrarea *Traité de l'harmonie* (1722), cartea a III-a, capitolul al LX-lea, ca şi în alte scrieri.

149. Obiecţia de aici este reluată şi în *Dictionnaire de musique*, la articolul „Imitation", în cadrul căruia Rousseau trimite la scrierile contemporanului său Batteaux, *Les Beaux-Arts...* (vezi *supra*, nota 139); în partea a III-a, secţ. a III-a, capitolul al III-lea al acestei lucrări găsim această afirmaţie: „Les expressions (...) ne sont d'elles mêmes ni naturelles, ni artificielles: elles ne sont que des signes".

150. La fel cum procesul de „articulare" prin scriere constituie pentru Rousseau o degenerare a forţei melodice primare a limbilor şi în acelaşi timp un progres în ordinea istorică a satisfacerii necesităţilor omeneşti, tot aşa şi armonia este un fel de „rău necesar". Ceea ce susţine Rousseau nu este excluderea totală a armoniei din arta muzicală, ci subordonarea ei faţă de melodie, care rămîne elementul primar şi decisiv. O justificare teoretică a acestui rol secund, rezervat armoniei, de acompaniament al melodiei, o găsim în *Dictionnaire de musique* al lui Rousseau, la articolul „Expression": „Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à *l'expression* de la mélodie (...). Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce *l'expression* même, en donnant plus de justesse et de précision aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, et, marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le chant, comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie, envisagée de cette manière, fournit au compositeur de grands moyens d'expression, qui lui échappent quand il ne cherche *l'expression* que dans la seule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords, et tous les intervalles,

confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau".

151. Modul major şi modul minor.

152. Interesantă şi... modernă este definirea „vorbirii" şi a muzicii drept „limbaje". Rousseau îşi urmăreşte cu consecvenţă ideea, adăugînd noi nuanţe paralelismului între muzică şi limbajul verbal. Îndepărtîndu-se fiecare de originea lor comună, care este cîntecul şi melodia, unul prin procesul de instrumentalizare articulatorie şi prin „raţionalizarea" expresiei, celălalt prin mecanicismul indus de armonie, cele două limbaje se depărtează în acelaşi timp şi între ele, făcînd din ce în ce mai improbabilă posibila lor conciliere. Este o idee mereu subliniată de Rousseau aceea că muzica franceză a vremii sale, cea a lui Rameau mai ales, nu este altceva decît un gen hibrid şi inert. Imposibilitatea enunţului lingvistic francez de a-şi găsi un loc comun cu muzica adevărată, care este cea melodică, îl conduce pe Rousseau să recomande separarea definitivă a celor două tipuri de expresie: părţile vorbite ar trebui să alterneze, afirmă Rousseau, cu cele instrumentale! Această „deficienţă" constitutivă a limbii franceze nu caracteriza însă limbile vechi. În *Dictionnaire de musique,* la articolul „Récitatif", Rousseau scrie: „Grecii puteau să cînte vorbind; noi însă trebuie fie să vorbim, fie să cîntăm; nu s-ar putea face amîndouă în acelaşi timp".

153. Acest frumos mit antic era citat adesea în epocă drept exemplu de ficţiune poetică fără suport real.

154. Prin „glasul naturii" (*la voix de la nature*) Rousseau pare să înţeleagă sunetele naturale ca atare, în rezonanţa lor pur fizică. Ceea ce le deosebeşte fundamental de sunetele muzicale propriu-zise este absenţa caracterului lor „moral". Cu alte cuvinte, un sunet natural devine, după Rousseau, muzical doar

în măsura în care este dotat cu o semnificaţie. La rîndul său, şi Rameau distingea între „zgomot" şi „sunetul muzical" : acesta din urmă e definit doar ca element component al unei reţele sonore, al unui „sistem" care îi conferă sens. Aceasta este, în fond, şi concepţia fonologică modernă despre valoarea distinctivă a sunetelor verbale, manifestată doar în reţeaua opoziţională a paradigmelor fonologice.

155. În textul original, în loc de termenul adecvat, fr. *coasser* '(despre broaşte) a orăcăi', apare paronimul *croasser* 'a croncăni', potrivit mai degrabă pentru păsări. Dicţionarul *Littré* ne informează că această confuzie paronimică mai apare la La Fontaine şi la Voltaire.

Aluzia sarcastică din această frază îl vizează din nou pe Rameau care, în baletul *Plateea*, reprezentat în anul 1745, a introdus un pasaj „onomatopeic", punîndu-i pe instrumentişti să imite orăcăitul broaştelor, pentru a sugera expresia franceză *pourquoi* 'de ce'.

156. Distincţie clară între imitaţia mecanică, fizică, şi imitaţia „estetică", al cărei rol este să evoce şi să trezească „pasiunile".

Capitolul al XV-lea

157. Dezbaterea temei centrale a eseului (distincţia între orizontul „moral" originar, comun pentru muzică şi pentru limbaj, şi cel actual, fizic-material) este acum orientată de Rousseau pe un teren preponderent psihologic şi fiziologic. Opoziţia lui Rousseau faţă de tezele materialist-organiciste este consecventă. O formulare asemănătoare cu cea de aici regăsim în *Examen de deux principes...*, ed. cit., p. 204 : „L'harmonie est une cause

purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile ; ils donneraient plutôt des vapeurs que des passions". Cît priveşte „adevăratele principii" ale muzicii, *cf.* articolul „Mélodie" din *Dictionnaire de musique* : „Voilà les vrais principes ; tant qu'on en sortira et qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le coeur humain, on parlera sans s'entendre, on ne saura ce qu'on dira". *Cf.*, de asemenea, articolul „Musique" : „Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point, et l'on raisonnera sans s'entendre".

158. Analogia formală între muzică şi limbajul verbal se datorează originii lor comune. Pentru a putea fi „înţeleasă", o frază muzicală trebuie să se înscrie, în raport cu „destinatarii" săi, în aceeaşi relaţie ca şi o frază verbală : să corespundă unui „cod", să deţină, altfel spus, o „semnificaţie" instituită în cadrul unei comunităţi.

159. Nicolas Bernier (1664-1734), muzician francez, responsabilul muzical de la Sainte Chapelle şi de la Chapelle de Versailles, a compus mai ales muzică religioasă. Anecdota relatată aici este invocată de Rousseau din nou în *Dictionnaire de musique*, la articolul „Musique".

160. „Obiectul" avut în vedere este, evident, un sîn de femeie.

161. Fraza are un caracter polemic implicit, cel vizat fiind din nou Rameau, înclinat să acorde oricăror structuri armonice o valoare estetică intrinsecă : „Tout chœur de musique qui est lent, et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessin, ni d'aucune mélodie qui puisse affecter d'elle-même : et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable, ou simplement vif et gai : l'un se rapporte directement à l'âme,

l'autre ne passe pas le canal de l'oreille (*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1745, pp. 48-49).

162. Respingerea „ideologiei" dominante a secolului său, materialismul, „această comodă filosofie a celor fericiţi şi bogaţi", cum se exprimă Rousseau în altă parte (*Dialogue no. 3*), este concluzia normală a întregii demonstraţii de pînă acum. Ultimul paragraf al acestui capitol rezumă, într-o perspectivă filosofică mai amplă, tema forţă a eseului: suportul material al oricărei arte, ca şi suportul sonor al vorbirii, este absolut inert în sine, nu devine „ceva" decît prin valoarea de reprezentare a unei semnificaţii de natură spiritual-morală.

Capitolul al XVI-lea

163. Pentru Rousseau, pictura este o artă a instantaneităţii, iar muzica una a succesivităţii. A încerca transpunerea unui limbaj într-altul i se părea o operaţie absurdă, întrucît viola aceste principii naturale. „Faimosul clavecin" la care se face aluzie aici este un „clavecin ocular" inventat de matematicianul Castel: la sfîrşitul lucrării sale *Optique des couleurs*, Paris, 1740, acesta descrie un instrument denumit „l'orgue au clavecin oculaire, inventé et executé par M. le Père Castel, fameux mathématicien et Jésuite à Paris". Pornind de la teoria newtoniană a descompunerii luminii, acesta făcea ca fiecărei componente din spectrul luminii să-i corespundă un sunet muzical, în speranţa că va reuşi să compună „armonii vizuale" la fel de complexe ca armoniile muzicale: „L'âme reçoit, par diversité des couleurs, le même divertissement qu'elle reçoit par la diversité des sons" (*apud* Kinzler, ed. cit., p. 252).

164. În articolul „Unisson" din *Dictionnaire de musique,* Rousseau defineşte acest concept astfel: „Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*unisson* ou d'un intervalle quinte: tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie préfèrent l'accord des consonances à l'identité de l'*unisson*; mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire; l'unisson seul plaît, ou, tant au plus, l'octave: tout autre intervalle leur paraît discordant: d'où il s'ensuivrait, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle et par conséquent la meilleure est à l'unisson".

165. Aluzie posibilă la un mecanism muzical construit de fizicianul Jacques Vaucanson (1709-1782), care şi-a prezentat invenţia în anul 1738 în lucrarea *Mécanisme d'un flûteur automate.*

166. Ideea de a contrapune muzica picturii nu este întîmplătoare. Conform concepţiei sale, expusă încă din primul capitol al eseului, prin care susţine că expresia verbală modulată reprezintă forma primară şi plenară a creativităţii umane, Rousseau ajunge la afirmarea superiorităţii naturale a muzicii asupra altor forme de manifestare a creativităţii omeneşti. Situîndu-se mai aproape de momentul originar al expresiei modulate a „pasiunilor" umane, muzica are prioritate şi faţă de pictură, formă statică de expresie, strîns legată de materialitatea suportului său, dar şi faţă de „artele cuvîntului" (poezia, elocinţa etc.), subordonate structurilor verbale ale unei limbi date. La unul din polii unei axe imaginare s-ar situa astfel „artele plastice", caracterizate prin imobilitate şi deci prin răceala „pasiunilor", iar la polul opus – muzica, spaţiu al mişcărilor sufleteşti, al intimităţii şi căldurii „pasiunilor" umane. Rezultă că, situată între aceste extreme, poezia este cu atît mai „absolută" cu cît se apropie mai mult de muzică.

Kinzler, la p. 252 a ediţiei sale, ne atrage atenţia asupra similitudinii dintre termenii întrebuinţaţi aici de Rousseau şi cei propuşi de abatele Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), partea I, secţ. XL: „Les signes que la peinture emploie pour nous parler ne sont pas des signes arbitraires et institués, tel que sont les mots dont la poésie se sert. La peinture emploie des signes naturels, dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs et nos organes, afin de procurer notre conservation. Je parle peut-être mal, quand je dis que la peinture emploie des signes : c'est la nature elle-même que la peinture met sous nos yeux. (...) Ainsi que la peinture imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir parce qu'ils sont les signes des passions institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions".

167. Ideea interdependenţei elementelor unite într-un sistem este conturată de Rousseau şi în articolul „Système" din *Dictionnaire de musique*. Starobinski, ed. cit., p. 264, notează asemănarea între ideea lui Rousseau cu privire la caracterul relaţional al unui sistem de sunete şi teoria lingvistică a lui Ferdinand de Saussure, pentru care „valoarea" unei unităţi a sistemului este determinată de relaţia ei cu ansamblul celorlalte unităţi.

168. „Muzica sferelor" (*harmonia caelestis, musica mundana* etc.) este un vechi motiv filosofic ; de la Pitagora şi Platon, prin autori ai Antichităţii târzii precum Macrobius sau Boethius, sau medievali precum Albertus Magnus, acest concept a

supravieţuit în Renaştere şi în zorii epocii moderne, la autori precum Kepler, Newton sau Leibniz.

169. Acest aspect mai fusese dezbătut de Rousseau şi în capitolul al XIV-lea, în locul în care arăta că doar prezenţa unei semnificaţii instituite de oameni deosebeşte un sunet muzical de un simplu „zgomot" din natură (vezi şi *supra*, nota 154). „Fluieratul păsărilor", deşi natural, nu este muzică tocmai pentru că îi lipseşte componenta „moral-pasională" umană. Distincţia între „fluieratul" păsărilor şi „cîntecul" omenesc era larg răspîndită în epocă.

170. Relatarea unei „experienţe" asemănătoare la abatele Dubos, *Réflexions critiques...*, p. 652: „Un om care vorbeşte mult timp pe acelaşi ton îi adoarme pe ceilalţi, iar dovada că moţăitul acestora rezultă din întreţinerea unui zgomot continuu o avem în faptul că auditorul se trezeşte tresărind dacă oratorul încetează brusc să vorbească".

171. Preluînd aproape întocmai formulările din articolul „Imitation" din *Dictionnaire de musique*, Rousseau face aici distincţia între imitaţia mecanică a obiectelor, caracteristică în special picturii, şi imitaţia „psihică", prin care afectele originare sunt evocate şi sugerate.

Capitolul al XVII-lea

172. Scurtul capitol al XVII-lea are un rol „strategic" în curgerea discursului: pe de o parte, sintetizează concluziile capitolelor precedente, iar pe de altă parte, anticipează consideraţiile istorice care vor fi emise în ultimele trei capitole ale eseului.

Capitolul al XVIII-lea

173. Începînd cu perioada clasicismului francez, termenul *gothique* ajunsese să însemne 'barbar, lipsit de echilibrul clasic'; *cf. Dictionnaire de musique*, articolul „Harmonie": „Il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare".

174. O cercetare comparativă a comportamentului grecilor şi al aborigenilor americani publicase în epocă Lafitau, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, 1724.

175. Din marea *Encyclopédie de la musique*, Paris, 1952, la articolul „Grecque", aflăm că sistemul muzical grecesc avea într-adevăr în centru noţiunea de „tetracord". Un tetracord era un grup de patru note muzicale, din care prima şi a patra erau fixe, iar celelalte două mobile. Tetracordurile se înlănţuiau unul după altul în jurul unui tetracord de bază (*meson*), într-o scară ascendentă, pornind de la cele mai joase pînă la cele mai acute. Majoritatea informaţiilor despre muzica antică fuseseră adunate în anul 1652 de către filologul danez Marc Meibom, în lucrarea *Antiquae musicae auctores septem*, care antologa autori precum Aristoxenes din Tarent, Euclid, Nicomachos din Gerasa, Alypius Gaudentius ş.a. Rousseau a întrebuinţat această lucrare la redactarea *Dicţionarului de muzică*.

176. Termenul de specialitate *la marche* întrebuinţat aici de Rousseau este explicat astfel de specialişti: „(germ. *Sequenz*, angl. *sequence*, esp. *progressión*, ital. *progressione*). Répétition plus ou moins exacte, à intervalle supérieur ou inférieur, d'une succession d'accords" (Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Laffont, 1983, s.v. *basse*).

177. Pentru sensul tehnic al termenului *basse*, folosit în original, *cf.* dicţionarul citat în nota anterioară: „le registre grave des notes masculines qui s'étend approximativement entre mi 1 jusqu'à fa3". Cît priveşte noţiunea de consonanţă, *cf.* Iosif Sava, Luminiţa Vartolomei, *Dicţionar de muzică*, Bucureşti, 1979, s.v. *consonanţă*: „relaţie între două sau mai multe sunete de înălţimi diferite din care rezultă o sonoritate plăcută".

Capitolul al XIX-lea

178. Unul dintre cele trei genuri muzicale determinate de tetracordul specific muzicii greceşti. *Cf.* Marc Honegger (ed.), *Dictionnaire de musique. Science de la musique*, Paris, 1976, articolul „Tétracorde": „Le tétracorde (...) c'est la succession mélodique de quatre sons dont les extrêmes sont en rapport de quarte juste. Cet intervalle de quarte (...) fournit les deux fixes du tétracorde à l'intérieur duquel viennent s'ajouter deux notes complémentaires mobiles. Selon l'emplacement de celles-ci, il en résulte trois genres différents: diatonique, chromatique, enharmonique".

179. O formulare mai tehnică a ideii centrale a eseului: pornind pe căi divergente din acelaşi „miez" melodic, limbajul verbal şi cel muzical au urmat aceeaşi direcţie „decadentă". Muzica a eşuat în armonie, iar limbile naturale în articulare şi „raţionalizare".

180. Toate aceste informaţii se găsesc într-un tratat intitulat *De musica*, atribuit lui Plutarh. Eruditul Burette, *Dialogue de Plutarche sur la musique traduit en français avec des remarques*,

Paris, 1735, a tradus în franceză această lucrare. Fragmentul la care se referă Rousseau este următorul: „Poetul muzician Menalippides nu s-a ţinut de această muzică veche, ca şi Philoxenes şi Thimoteus. Acesta din urmă a adăugat noi coarde lirei (...). Cîntecul flautului a devenit şi el mult mai variat, din simplu cum fusese mai înainte. Căci în vechime, şi anume pînă la Menalippides, poet ditirambic, cîntăreţii din flaut îşi primeau de la poeţi chiar şi plata, poezia fiind considerată pe primul loc, iar cîntăreţii din flaut nefiind socotiţi decît nişte slujitori subordonaţi poeţilor. Însă acest obicei s-a pervertit pînă la urmă; aşa s-a întîmplat că poetul comic Pherecrates a pus muzica să apară pe scenă în haine de femeie, cu trupul sfîşiat de lovituri".

181. În *Republica*, X, 599c-e, Platon respinge plăsmuirile poetice (inclusiv pe cele ale lui Homer) ca fiind înşelătoare în raport cu adevărul absolut al ideilor. Diogenes Laertios, *Vieţile şi doctrinele filosofilor*, I, III, 6-8, relatează că Platon a încercat, fără succes, să se ilustreze şi în genul tragic.

182. Împăratul Nero al Romei (37 d.Hr. – 68 d.Hr.), despre care tradiţia a conservat imaginea unui scelerat, se considera un mare poet şi muzician, organizînd concursuri ale căror premii le cîştiga întotdeauna!

183. Evaluarea depreciativă a situaţiei de bilingvism greco-latin în clasele superioare ale societăţii romane intră în logica demonstraţiei lui Rousseau, care privilegiază constant organicismul manifestărilor culturale populare în faţa oricăror situaţii socotite artificiale.

184. În text, *croassement* 'croncănit'; despre confuzia între fr. *coasser* 'a orăcăi' şi *croasser* 'a croncăni' vezi *supra*, nota 155. Rousseau face aici o aluzie la un pasaj din scrierea antică *Misopogon*, atribuită împăratului Iulian şi tradusă în

epocă de La Bléterie: „Nu am văzut oare eu însumi cu cîtă îngăduinţă barbarii de dincolo de Rin gustă o muzică sălbatică, ale cărei cuvinte sunt atît de necioplite, încît cîntecele lor seamănă cu ţipătul anumitor păsări?".

185. Pierderea de către limba latină, la sfîrşitul epocii imperiale, a opoziţiei fonologice cantitative va fi interpretată în mod constant de către Rousseau ca un semn de decadenţă datorat influenţei limbilor barbare. În articolul „Plaint-chant" din *Dictionnaire de musique*, el reia pe scurt ideea, trimiţînd tocmai la demonstraţia de aici: „Epoca în care creştinii au început să aibă biserici (...) a fost cea în care muzica pierduse deja în întregime vechea sa energie, printr-un progres ale cărui cauze le-am expus în altă parte".

186. *Cf.* Iosif Sava, Luminiţa Vartolomei, *Dicţionar de muzică*, Bucureşti, 1979, s.v. *discant*: „1. (În primele compoziţii polifonice) linie melodică situată deasupra melodiei date (*cantus firmus*); 2. (În polifonia sec. XV-XVI) vocea superioară".

187. Jean de Muris a fost socotit multă vreme autorul unui tratat numit *Speculum musicae*, pe care cercetări mai recente îl atribuie unui Jacques din Liège (aprox. 1260 – aprox. 1330).

188. Giovanni Andrea Angelini, supranumit Bontempi, erudit italian care a publicat în 1685 o *Istoria musica nella qualle si ha piena cognizione della teorica e della pratica antica della musica armonica*.

189. Despre înţelesul termenului tehnic *alicotă* vezi *supra*, nota 142.

190. Giuseppe Tartini (1692-1770), compozitor, violonist şi teoretician al muzicii italian, autor al unui *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754. În primul capitol al tratatului său, Tartini relatează experienţa „celui de-al treilea ton" amintită aici de Rousseau. Este vorba despre evidenţierea

unui fenomen deopotrivă acustic şi fiziologic: două sunete acordate perfect la cvintă transmit urechii umane senzaţia notei grave fundamentale.

191. Pentru semnificaţiile tehnice ale acestei lungi note a lui Rousseau, *cf.* Kinzler, ed. cit., p. 258: „Statutul teoretic al modului minor pune o reală problemă în sistemul armonic pe care Rameau pretinde că-l construieşte exclusiv potrivit unei deducţii întemeiate pe ordinea naturală. Într-adevăr, în vreme ce construcţia modului major poate fi dedusă dintr-un fenomen natural (rezonanţa furnizează cele trei sunete compunînd acordul major perfect), nu la fel se întîmplă cu modul minor, pe care nici o rezonanţă nu îl produce în mod direct. «Pretinsa experienţă» despre care este vorba în nota lui Rousseau este cea numită a rezonanţei coardelor grave – simetrică celei a rezonanţei coardelor acute –, care produce acordul major (o coardă care vibrează face să vibreze împreună cu ea, fără să fie atinse, coarde de trei şi de cinci ori mai scurte). În această pretinsă experienţă, o coardă ar face să vibreze coarde de trei şi de cinci ori mai lungi, ceea ce ar produce acordul minor. Coardele mai lungi vibrează, dar împărţindu-se în «ventre» separate prin «articulaţii» imobile, aşa încît sunetul care se produce efectiv prin rezonanţă nu este altul decît unisonul primei coarde, cea mai ascuţită". Se pare deci că obiecţiile lui Rousseau la adresa adversarului său Rameau sunt întemeiate.

192. În text, „doublement la voix de la nature", sintagmă care trimite la momentul originar, conceput de Rousseau ca o uniune perfectă între melodie şi vorbirea umană. Ideea „separării" muzicii de vorbire la o dată oarecare în istorie era larg răspîndită în Secolul Luminilor, la autori precum Giambattista Vico, Condillac sau abatele Dubos.

Capitolul al XX-lea

193. Capitolul ultim al eseului propune o legătură necesară între disocierile lingvistice şi estetice, care au constituit cea mai mare parte a discursului de pînă acum, cu teoria politică a lui Rousseau. Respingînd societatea ultraorganizată prin ierarhie şi fiscalitate a monarhiei absolute, Rousseau îi opune modelul ideal al societăţii greceşti antice, în care valoarea juca rolul de criteriu suprem. „Degradarea" în timp a limbilor, de la forţa expresivă iniţială, bazată pe vocalitate, către „raţionalizarea" lor excesivă prin cultivare şi gramaticalizare este, după Rousseau, un proces paralel cu pierderea de către oameni a libertăţii. După cum relaţiile simple şi directe din societăţile libere au fost înlocuite cu relaţii impuse de bunul plac al monarhului şi de constrîngerea organizării sociale moderne, tot aşa elocinţa necesară în întrunirile publice a fost înlocuită cu preciziunea aridă a decretului administrativ. „Decadenţa" limbii franceze, intelectualizarea ei excesivă este văzută de Rousseau deopotrivă ca o cauză şi ca un efect al „decadenţei" moravurilor, al pierderii treptate a libertăţilor iniţiale ale omului social. Ideea strînsei relaţii între limbă şi moravuri fusese expusă de Rousseau şi în romanul autobiografic *Émile*, cartea a III-a: „La toate naţiunile din lume, limba urmează transformările moravurilor şi se conservă sau se alterează ca şi ele".

Să mai menţionăm că relaţia între caracterul limbilor şi forma de guvernămînt îl preocupase şi pe Montesquieu în *Spiritul legilor* şi devenise o idee larg împărtăşită în filosofia Epocii Luminilor. Condillac, de exemplu (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1747, partea a II-a, secţ. I, cap. XV, § 142 şi 143), aprofundează problema referitoare la cauzele progresului limbilor şi, constatînd decadenţa deopotrivă a limbilor şi a formelor de guvernămînt, conchide că, „după

cum forma de guvernare influenţează asupra caracterului popoarelor, tot astfel caracterul popoarelor influenţează asupra celui al limbilor".

Admiraţia lui Rousseau şi a atîtora dintre contemporanii săi pentru o Grecie ideală, a libertăţilor, şi în special pentru modelul aspru al democraţiei spartane se va regăsi în mitologia şi în imaginarul Revoluţiei Franceze, cu toate că a fost combătută viguros de autori precum Condorcet în numele unui raţionalism mai echilibrat, opus „entuziasmului" rousseauist, dispus să absolutizeze „contractul social" ca bază a democraţiei antice.

194. Sintagmele *tel est mon plaisir* sau *notre bon plaisir* sunt formule de cancelarie introduse, se pare, de regele francez Francisc I, pentru a marca simbolic voinţa monarhului ca principiu legislativ. În ochii iluminiştilor, această formulă era caracteristică pentru viciile arbitrarului politic. O spune şi Diderot în *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 1782, partea a II-a, § 36: *„Faceţi ce vă spun căci aceasta este plăcerea mea* ar fi fraza cea mai dispreţuitoare pe care un monarh a putut-o adresa supuşilor săi, dacă n-ar fi o veche formulă a aristocraţiei". Trebuie notat de altfel că asemenea expresii se regăsesc în formularistica administrativă a tuturor monarhiilor ieşite din Renaştere, dacă n-am aminti decît secvenţa „pohta ce-am pohtit" dintr-un celebru act emis de Mihai Viteazul.

195. Conceptul de „popor întrunit" (*peuple assemblé*) joacă un rol central în teoria socială şi politică a lui Rousseau, desemnînd spaţiul de emanaţie şi de rezonanţă al „contractului social". Ideea pierderii funcţiei sociale a elocinţei şi replierea ei în retorica bisericească era împărtăşită şi de Voltaire, care scrie în articolul „Eloquence" din *Enciclopedie*: „În Franţa, marea elocinţă nu a putut fi cunoscută la barou, deoarece nu conduce la onoruri (...). Ea s-a refugiat în oraţiunile funebre, unde ţine puţin locul poeziei".

196. Armele şi banii ca semne ale degradării organizării sociale sunt simboluri frecvent invocate de Rousseau. Vezi şi *Contractul social*, cartea a III-a, capitolul al XV-lea: „Daţi bani şi veţi avea imediat arme" sau *Émile*, cartea a II-a: „Luaţi totul, uzurpaţi totul şi vărsaţi apoi bani cu amîndouă mîinile, puneţi pe picioare baterii de tunuri, înălţaţi spînzurători".

197. Era aproape un loc comun în epocă susţinerea superiorităţii limbilor vechi, greaca şi latina în primul rînd, faţă de limbile moderne. În capitolul al XV-lea al cărţii a III-a din *Contractul social*, Rousseau reia ideea incapacităţii limbilor moderne de a se manifesta plenar în adunările publice. O comparaţie în acelaşi sens între franceză şi latină se regăseşte la Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, partea a II-a, secţ. I, cap. III, § 27-29.

198. Aceeaşi imagine la Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II: „Nimic nu pare atît de şocant şi atît de absurd decît să văd un om care se chinuie să-mi spună lucruri lipsite de căldură; în timp ce el transpiră, mie îmi îngheaţă sîngele în vine".

199. Legenda despre Herodot recitîndu-şi istoriile în public este frecvent citată în scrierile erudiţilor epocii. Într-un *Dicţionar* publicat de Moréri în anul 1733 (*apud* Starobinski, ed. cit., p. 272), la articolul „Herodot" se poate citi: „Se spune că, după ce s-a gîndit asupra mijloacelor de care s-ar putea servi pentru a deveni ilustru, el a găsit potrivit să se prezinte la jocurile olimpice, unde se reunea întreaga Grecie, şi acolo îşi recita istoria, împărţită în nouă cărţi, stîrnind atîtea aplauze încît cărţile sale au primit numele celor nouă muze".

200. *Cf.* d'Alembert, „De la liberté en musique", în *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, vol. IV, Amsterdam, 1759, p. 429: „Dacă recitativul francez ar fi fost compus atît de bine cît este cu putinţă, ar fi trebuit debitat după moda italienească".

201. Ideea strînsei legături dintre libertate şi arta elocinţei este prezentată de Voltaire (art. „Eloquence" din *Enciclopedie*) ca un lucru de la sine înţeles. Sursele antice ale acestei convingeri pot fi dialogul *De oratoribus* al lui Tacitus şi tratatul *Despre sublim* al lui Pseudo-Longinus, ambele scrieri larg citate şi dezbătute în epocă.

202. Pasajul citat de Rousseau în finalul *Eseului* face parte din capitolul I al scrierii *Remarques sur la „Grammaire générale et raisonnée"* (1754) a lui Charles Duclos, unde este precedat de următoarele consideraţii: „Limba noastră va deveni pe nesimţite mai potrivită pentru conversaţie decît pentru tribună, iar conversaţia dă tonul la catedră, la bară şi la teatru; altfel decît la greci şi la romani, tribuna publică nu a mai fost folosită. O pronunţare susţinută şi o prozodie fixă şi distinctă trebuie să fie păstrate în special la popoarele care sunt obligate să trateze în mod public subiecte interesante pentru toţi auditorii, deoarece (...) un orator a cărui pronunţare este fermă şi variată trebuie să fie auzit de la o distanţă mai mare decît un altul care nu are aceleaşi avantaje în limba sa, deşi ar vorbi pe un ton la fel de ridicat".

BCUJAS/CENTRALA UNIVERSITARĂ/LIBRARY

Bibliografie

a) Ediţii ale lucrării *Essai sur l'origine des langues*:

- în volumul postum: Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Genève, 1781 (ediţia princeps).
- édition intégrale par Belin, Paris, 1817 (reprodusă în facsimil, Paris, Seuil, 1976 şi Paris, Alain Braik, 1983).
- édition de Pourrat, Paris, 1838 (reprodusă în facsimil de Catherine Kintzler, în Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique,* Paris, Stock, 1979).
- édition, avertissement et notes de Charles Porset, Bordeaux, Ducros, 1968.
- édition, introduction et notes de Angèle Kremer-Marietti, Paris, Aubier-Montaigne, 1973.
- édition, commentaire de P. Yves Bourdil, Paris, L'École, 1987.
- édition, préface et commentaire de Jean-Louis Schefer, Paris, Press Pocket, 1990.
- texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.
- édition, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, 1993.
- fac-similé du manuscrit de Neuchâtel, préface de Jean Starobinski, Paris, 1997.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

b) Surse

Jean Le Rond d'Alembert, „De la liberté en musique", în *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, vol. IV, Amsterdam, 1759.

Jean Le Rond d'Alembert, *Essai sur les* Éléments de philosophie. *Éclaircissements sur les* Éléments de philosophie, Paris, Fayard, 1986.

Giovanni Andrea Angelini, *Istoria musica nella qualle si ha piena cognizione della teorica e della pratica antica della musica armonica*, 1685.

Aristotel, *Poetica*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1969.

Antoine Arnauld, Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée* (1660), édition critique par H.E. Breklem, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1966.

Athenaios, *Deipnosophistes*, édition et traduction de A.M. Desrousseaux, Paris, 1956.

Charles Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), édition critique par J.-R. Mantion, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

Beaugeant, *Amusement philosophique sur le langage des bêtes*, Paris, 1739.

Charles Bonnet, *La Contemplation de la nature*, 1764.

Jacques Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present*, Paris, 1715.

Espiard de la Borde, *Essai sur le génie et le caractère des nations*, Bruxelles, 1743.

Georges-Louis de Buffon, *Histoire naturelle*, vol. I-XV, Paris, Imprimerie royale, 1749-1757.

Georges-Louis de Buffon, *Théorie de la terre*, Paris, Imprimerie royale, 1749.

Benedetto Buonmattei, *Avvertimenti grammaticali per la lingua italiana*, Torino, nella Stamperia reale, 1742.

Burette, *Dialogue de Plutarche sur la musique traduit en français avec des remarques*, Paris, 1735.

Caius Iulius Caesar, *De bello Gallico*, édition et préface par Domenico Bassi, Paris, 1921.

Jean Chardin, *Voyage du Monsieur le Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, vol. I-III, Amsterdam, J. de Lorme, 1711.

Marcus Tullius Cicero, *De natura deorum*, édition et traduction par M. van den Brouwaene, Latomus, 1970.

Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), texte établi et annoté par Charles Porset, précédé de *L'archéologie du frivole* par Jacques Derrida, Paris, Galilée, 1973.

Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des animaux*, Paris, 1755.

René Descartes, *Discours de la méthode*, introduction et notes par T.V. Charpentier, Hachette, Paris, 1881.

Denis Diderot, *Entretiens sur le „Fils naturel"*, Paris, 1757.

Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Paris, 1782.

Diogenes Laertios, *Les vies et les doctrines des philosophes*, traduction et notes par Robert Genaille, Garnier, Paris, 1993.

Du Vignau, *Le Secrétaire turc, contenant l'art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler et sans s'écrire*, Paris, 1688.

Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719.

Charles Pinot Duclos, *Remarques sur la „Grammaire générale et raisonnée"*, Paris, 1754.

*** *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Flammarion, Paris, 1986.

Fénelon, „Dialogues sur l'éloquence", texte établi par Jacques Le Brun, în *Oeuvres*, I, Gallimard, Paris, 1983.

Antoine Ferrein, *Mémoire sur la formation de la voix de l'homme*, Paris, Académie royale des sciences, 1741.

Jean Hardouin, *Apologie d'Homère où l'on explique le véritable dessein de son „Iliade", et sa Théomythologie*, Paris, Rigaud, 1716.

Helvetius, *De l'Esprit*, Paris, 1758.

Herodot, *Historiae*, vol. I-II, ediţie de B. Rosén, Teubner, 1987.

Homer, *Ilias*, I-II, Teubner, Leipzig, 1896.

Horatius, „Ars poetica", în *Q. Horatii Flacci opera*, (...) accurate recensuit Car. Herm. Weise, Teubner, Leipzig, 1843.

Isidorus din Sevilla, *Libri etymologiarum*, Augustae Vindelicorum per G. Zainer, 1472.

Lafitau, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, 1724.

Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Pralard, 1675.

Titus Lucretius Carus, „De rerum natura", în *Œuvres complètes de Lucrèce*, avec la traduction française de Lagrange, Garnier, Paris, s.a.

Marius Victorinus, *Ars grammatica*, Tubingae, ab U. Morhardo, 1536.

César Chesneau du Marsais, *Traité des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* (...), Paris, 1757.

Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, ediţie de James Willis, Teubner, 1983.

Pierre-Louis Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots*, 1748.

Montaigne, *Essais*, Saulnier, Verdun, 1988.

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, édition établie par Laurent Versini, Gallimard, 1995.

Publius Ovidius Naso, *Les Fastes*, édition et traduction par H. Le Bonniec, Orphaeus, Catania, 1969.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon libri XV*, (...) recensuit apparatu critico instruxit Hugo Magnus, Berlin, 1914.

Platon, „Cratylos", „Republica", în *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, Coll. Budé, Paris, 1921-1935.

Plinius Senior, *Historia naturalia*, texte établi par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 1947.

Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature*, vol. I-IX, Estienne, Paris, 1735-1750.

Plutarhos, „Vita Alexandri Magni", în *Vies*, tom. IX, texte établi et traduction par Robert Flacelière, Paris, 1975.

Pseudo-Longinus, *On the Sublim*, edition and translation by W. Fife, Harvard, 1995.

Quintilianus, *Institutio oratoria*, Teubner, Leipzig, 1959.

Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1755.

Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1752.

Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris, 1722.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1964.

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition et préface par Henri Coulet, Paris, 1993.

Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues*, texte présenté par Michel Foucault, Armand Colin, Paris, 1962.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier, 1962.

Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Paris, Garnier, 1962.

Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou De l'éducation*, introduction et bibliographie par Tanguy l'Aminot, Garnier, Paris, 1992.

Jean-Jacques Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie"*, Paris, 1755.

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), introd. de Michel Launay, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

Strabon, *Geographica*, texte grec et traduction française par François Lasserre, Les Belles Lettres, Paris, 1966.

Publius Cornelius Tacitus, *Dialogus de oratoribus*, texte latin et traduction française par Henri Bornecquie, Universités de France, Paris, 1967.

Giuseppe Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754.

Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'„Illiade" d'Homère*, vol. I-II, Paris, F. Fournier et A.U. Coustelier, 1715.

Jean Terrasson, *La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison*, Paris, Prault, 1754.

Titus Livius, *Historiae*, texte établi par Jean Bayet, Paris, vol. I-II, Paris, 1940.

Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1725 (trad. rom. de Nina Façon, Univers, Bucureşti, 1972).

William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens* (...) *traduit par Léonard des Malpeines* (1744). Édition et notes par Patrick Tort, précédé de *Scrible (pouvoir/écrire)* par Jacques Derrida et de *Transfigurations (archéologie du symbolique)* par Patrick Tort, Flammarion, Paris, 1977.

c) Literatură secundară

Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure. Esays on the Study of Language and Intellectual History*, Londra, 1982.

Denis Arnold (ed.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, vol. I-II, Paris, Robert Laffont, 1983.

Sylvain Auroux, *La Sémiotique des Encyclopédistes*, Paris, 1979.

Dominique Burdin, *Essai sur „l'Essai sur l'origine des langues" de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Sladkin, 1994.

Eugen Coşeriu, „Limbajul poetic", în *Prelegeri şi conferinţe*, Iaşi, 1994, pp. 145-162.

Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

Daniel Droixhe, *La Linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800). Rationalisme et révolutions positivistes*, Geneva-Paris, 1978.

Daniel Droixhe, *De l'origine du langage aux langues du monde*, Tübingen, 1985.

Marie-Elisabeth Duchez, „Principe de la Mélodie et origine des langues", în *Revue de Musicologie*, decembrie, 1974.

*** *Encyclopédie de la musique*, Paris, 1952.

Victor Goldschmidt, *Anthropologie et politique. Les principes du système de Rousseau*, Paris, 1974.

Marc Honegger (ed.), *Dictionnaire de musique. Science de la musique*, vol. I-II, Paris, Bordas, 1970.

Catherine Kintzler, *J.-Ph. Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, 1983.

André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, vol. I-II, 1964-1965 (trad. rom. de Maria Berza, Meridiane, Bucureşti, 1983).

Michel Murat, „Jean-Jacques Rousseau : Imitation musicale et origine des langues", în *Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg*, XVIII, nr. 2, pp. 145-168.

Maurice Olender, *Les Langues du Paradis*, Paris, 1989.

Ulrich Ricken, *Sprache, Anthropologie, Philosophie in der französischen Aufklärung*, Berlin, 1984.

Roberto Salvucci, *Sviluppi della problematica del linguaggio nel XVIII secolo. Condillac, Rousseau, Smith*, Rimini, 1982.

Iosif Sava, Luminiţa Vartolomei, *Dicţionar de muzică*, Bucureşti, 1979.

Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989.

Robert Wolker, *Rousseau on Society, Politics and Language. An Historical Interpretation of his Early Writings*, New York/ Londra, 1987.

Cuprins

Prefaţă 5

Capitolul I: Despre diferitele mijloace de a ne comunica gîndurile 17

Capitolul al II-lea: Inventarea vorbirii nu vine din necesităţi, ci din pasiuni 23

Capitolul al III-lea: Limbajul primar trebuie să fi fost figurat 25

Capitolul al IV-lea: Despre caracteristicile distinctive ale primei limbi şi despre schimbările pe care aceasta a trebuit să le suporte 27

Capitolul al V-lea: Despre scriere 29

Capitolul al VI-lea: Dacă este probabil ca Homer să fi ştiut să scrie 36

Capitolul al VII-lea: Despre prozodia modernă 38

Capitolul al VIII-lea: Diferenţa generală şi cea locală în originea limbilor 43

Capitolul al IX-lea: Formarea limbilor meridionale 45

Capitolul al X-lea: Formarea limbilor nordice 60

Capitolul al XI-lea: Reflecţii asupra acestor diferenţe 63

Capitolul al XII-lea: Originea muzicii 65

Capitolul al XIII-lea: Despre melodie 68

Capitolul al XIV-lea: Despre armonie 71

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al XV-lea: Senzaţiile noastre cele mai vii acţionează adesea cu ajutorul unor impresii morale 74

Capitolul al XVI-lea: Despre falsa analogie între culori şi sunete 77

Capitolul al XVII-lea: O eroare a muzicienilor dăunătoare pentru arta lor 81

Capitolul al XVIII-lea: Sistemul muzical al grecilor nu avea nici o legătură cu al nostru 82

Capitolul al XIX-lea: Cum a degenerat muzica 84

Capitolul al XX-lea: Raporturile dintre limbi şi formele de conducere a societăţii 88

Note şi comentarii 91

Bibliografie 155

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Seria: **Litere**

au apărut:

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*

în pregătire:

Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică şi poetică*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală şi comparată*
D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*

Seria: **Psihologie, Ştiinţele educaţiei**

au apărut:

Constantin Cucoş – *Pedagogie*
Liviu Antonesei – *Paideia. Fundamentele culturale ale educaţiei*
Adrian Neculau (coord.) – *Psihologie socială. Aspecte contemporane*
Andrei Cosmovici – *Psihologie generală*
W. Doise, J.-C. Deschamps, G. Mugny – *Psihologie socială experimentală*
Adrian Neculau, Gilles Ferréol (coord.) – *Minoritari, marginali, excluşi*
Constantin Cucoş – *Minciună, contrafacere, simulare. O abordare psihopedagogică*
Mielu Zlate (coord.) – *Psihologia vieţii cotidiene*
R.Y. Bourhis, J.-P. Leyens (coord.) – *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri*
Serge Moscovici – *Psihologia socială sau maşina de fabricat zei*
Adrian Neculau (coord.) – *Câmpul universitar şi actorii săi*
Carmen Creţu – *Psihopedagogia succesului*
Jean-Marc Monteil – *Educaţie şi formare. Perspective psihosociale*
Adrian Neculau (coord.) – *Psihologia câmpului social. Reprezentările sociale*
J. Barus-Michel, F. Giust-Desprairies, Luc Ridel – *Crize. Abordare psihosocială clinică*

Andrei Cosmovici, Luminiţa Iacob (coord.) – *Psihologie şcolară*
Şerban Ionescu – *Paisprezece abordări în psihopatologie*
Serge Moscovici (coord.) – *Psihologia socială a relaţiilor cu celălalt*
W. Doise, G. Mugny – *Psihologie socială şi dezvoltare cognitivă*
G. Albu – *Introducere într-o pedagogie a libertăţii*
Ana Stoica-Constantin, Adrian Neculau (coord.) – *Psihosociologia rezolvării conflictului*
Adrian Miroiu (coord.), Vladimir Pasti, Gabriel Ivan, Mihaela Miroiu, Cornel Codiţă – *Învăţământul românesc azi*
André Sirota – *Conduite perverse în grup*
Adrian Neculau, Gilles Ferréol – *Psihosociologia schimbării*

în pregătire:

M. Stanciu – *Reforma conţinuturilor în învăţământul preuniversitar*
Adrian Neculau, Pierre De Visscher – *Dinamica grupurilor. Texte de bază*
Valentin Clocotici, Aurel Stan – *Statistică aplicată în psihologie*

Seria: **Ştiinţe politice**

au apărut:

Vladimir Tismăneanu – *Reinventarea politicului. Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*
Vladimir Tismăneanu – *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa răsăriteană*
Alina Mungiu-Pippidi (coord.) – *Doctrine politice. Concepte universale şi realităţi româneşti*
Aurelian Crăiuţu – *Elogiul libertăţii. Studii de filosofie politică*
Giovanni Sartori – *O teorie revizuită a democraţiei*

în pregătire:

Vasile Boari – *Alternative est-europene*
Adrian-Paul Iliescu, Emanuel-Mihail Socaciu (coord.) – *Fundamentele gândirii politice moderne*

Seria: **Media**

au apărut:

Mihai Coman (coord.) – *Manual de jurnalism. Tehnici fundamentale de redactare* (vol. I)
David Randall – *Jurnalistul universal*
Norbert Bakenhus – *Radioul local. Ghid practic pentru jurnalişti*

Melvin L. DeFleur, Sandra Ball-Rokeach – *Teorii ale comunicării de masă*
P. Flichy – *Istoria mijloacelor de comunicare*
Marian Petcu – *Puterea şi cultura. O istorie a cenzurii*

în pregătire:

Mihai Coman (coord.) – *Manual de jurnalism. Tehnici fundamentale de redactare* (vol. II)
Paul Marinescu (coord.) – *Managementul instituţiilor de presă din România. Teorie practică şi studii de caz*
C.J. Bertrand – *Media. O introducere în presă, radio şi televiziune*
Werner J. Severin, James W. Tankard Jr. – *Teorii ale comunicării. Origini, metode şi practici în mass-media*

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bun de tipar: februarie 1999. Apărut: 1999
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3 •
P.O. Box 266, 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01) 3138978 E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iaşi
Calea Chişinăului nr. 32
Tel.: (032) 230323 ; Fax: (032) 230485

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
Lei 32.000

Litere

Jean-Jacques Rousseau

ESEU DESPRE ORIGINEA LIMBILOR

Eseul asupra originii limbilor, reeditat şi intens comentat în ultimii ani, vine să dezvăluie noi şi surprinzătoare faţete ale personalităţii multiple şi contradictorii a celebrului autor al *Contractului social.*

Originalitatea lui Rousseau în tratarea unei teme abordate înaintea lui de mari gînditori precum Leibniz şi Giambattista Vico, apoi de Herder, Humboldt sau Renan constă în asocierea limbajului cu muzica, ambele avînd – afirmă autorul – aceeaşi origine, ca expresii primare ale creativităţii umane. Procesul evoluţiei lor diferenţiate este urmărit într-un discurs polemic, alert şi înflăcărat, marcat de abundente referinţe erudite la istoria biblică şi culturile orientale, la lumea homerică şi cultura greco-latină, la năvălirile barbare şi constituirea civilizaţiei europene.

Versiunea românească a acestui text important este completată cu note minuţioase şi comentarii, prilejuind o lectură extrem de captivantă şi utilă deopotrivă.

Collegium

Editura POLIROM
ISBN 973-683-245-7

Pe copertă: Maurice Quentin de La Tour, *Portretul lui J.-J. Rousseau*, (detaliu), ulei pe pînză, Muzeul Antoine-Lécuyer, Saint-Quentin

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY